

ELISABETH FRENZEL



DICCIONARIO
DE MOTIVOS DE LA
LITERATURA UNIVERSAL

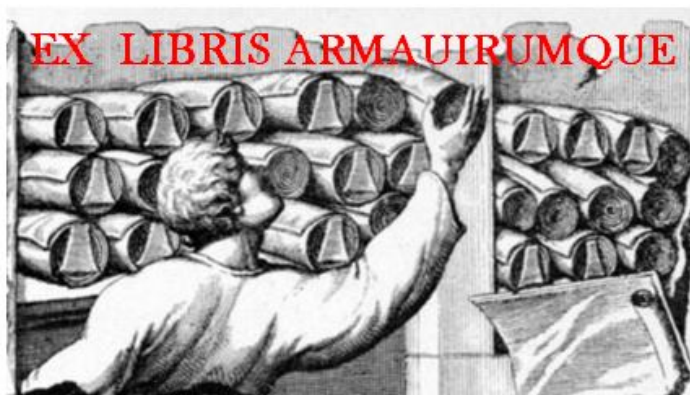
GREDOs

ELISABETH FRENZEL

DICCIONARIO DE MOTIVOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL

VERSIÓN ESPAÑOLA DE

MANUEL ALBELLA MARTÍN



EDITORIAL GREDOS
MADRID

**DICCIONARIO DE MOTIVOS
DE LA LITERATURA UNIVERSAL**

© 1976 by ALFRED KRÖNER VERLAG in Stuttgart.

© 1980 EDITORIAL GREDOS, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, España, para la versión española.

Título original: *MOTIVE DER WELTLITERATUR*.

Depósito Legal: M. 39243 - 1980.

ISBN 84-249-0056-1. Rústica.

ISBN 84-249-0057-X. Tela.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1980. — 5117.

PRÓLOGO

En el prólogo a mi libro *Diccionario de argumentos de la literatura universal* sostuve la opinión de que para la recopilación lexicográfica de motivos era poco menos que obligado hacer el registro estadístico de su dispersión, ya que, en comparación con los argumentos, resulta problemático recopilar mediante una exposición breve y concisa estas unidades argumentales menores, más fecundas y movibles, y su extendido sistema de relaciones. De ahí que un léxico, que no sólo sirva de registro, sino también de descripción, se limitara por razones metódicas a la unidad mayor de los argumentos.

El intentar ahora, no obstante, recopilar y exponer también los «motivos de la literatura universal» al igual que antes los «argumentos», renunciando así a una limitación tal vez algo vacilante, pero acaso también prudente, se debe sin duda en parte a la elocuencia del antiguo e infatigable lector de la editorial Kröner, señor Gero von Wilpert. Por otra parte, además, era tentadora la idea de acometer la segunda mitad de la tarea un día propuesta por Julius Petersen de recoger en una visión de conjunto «las adaptaciones literarias de cada argumento y de cada motivo». Este objetivo no lo podía haber indicado a la ligera un erudito como Petersen tan interesado por la especificación de las distintas categorías argumentales. Pero sobre todo, debido al constante estudio teórico de la función del motivo y de su delimitación frente a conceptos colindantes, se había generalizado entretanto el convencimiento de que, por esa misma delimitación estudiada, crecía la posibilidad de ocuparse de la historia de los motivos sin tener que ocuparse, como temía Eberhard Sauer, de la historia de la humanidad.

La problemática de un léxico de motivos orientado a la historia literaria se imponía entonces sobre todo a la vista de los índices de motivos confeccionados por la investigación de la literatura popular. La recopilación lexicográfica resumida de motivos y partículas de motivos, practicada ahí con el objeto —útil a los conocimientos

sociológicos— de confeccionar la genealogía y de trazar las vías migratorias de los motivos, es algo que la investigación de la literatura culta no puede llegar a asimilar. Entraña el peligro, según la crítica manifestada ya en 1928 por Helmut de Boor, de una contemplación atomizadora de la obra de arte y favorece una idea mecanicista de su creación. Un solo investigador nunca podría llevarla a cabo, por lo demás, y finalmente ésta rebasaría los cometidos de un estudio de la obra de arte empeñado en la interpretación y en el conocimiento específico.

La exigencia de tal registro subsiste con tal de que la investigación de motivos no se delimite «por abajo» e incluya en su estudio las partes más pequeñas y por consiguiente innumerables del argumento. Si volvemos a la definición con la que incluso un investigador de cuentos como Max Lüthi ponía límites a una extensión del concepto diciendo que un motivo es «el elemento más pequeño de la narración», elemento «que tiene la virtud de mantenerse en la tradición», o incluso a la de Z. Czerny «unité-limite structurale et expressive ... une 'idée-force' significative ... l'unité indissoluble du penser et de l'agir», no llegamos en absoluto al pensamiento de una recopilación de partículas, que de alguna manera y en alguna parte nadan juntas en la corriente de los argumentos y coadyuvan a la construcción de la obra literaria.

El argumento ofrece una melodía completa, el motivo no hace más que pulsar un acorde. El argumento va unido a nombres y acontecimientos fijos y deja sólo ciertos puntos en blanco en el abigarrado curso de la trama, aquellos enigmas o lagunas en materias susceptibles de desarrollo que constantemente atraen a nuevos autores para intentar soluciones, mientras que el motivo con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planeamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas. El argumento de Bruto o el de Lorenzaccio tienen por contenido la historia de un tiranicidio consumado, en el que el asesino se

halla en estrecha relación de amistad con su víctima; dilucidar psicológicamente esta relación y su anulación, y establecer así el fundamento de la acción, constituye el objetivo primordial de los elaboradores de estos dos argumentos. El motivo del tiranicidio, por el contrario, se presenta únicamente como célula germinal de una trama, como primer lazo de unión de un conflicto cuyo último entramado puede producirse según los más diversos modelos dados en la historia o incluso imaginados. Pertenecer a la esencia del motivo el estar fijado según dos aspectos, el formal y el interno del espíritu. En formulaciones como «El hombre entre dos mujeres» o «La cortesana desinteresada» se percibe el carácter situacional e intuitivo del motivo, que lo aparta de conceptos como «tema» y «problema». Pero en ellas se manifiesta también que el motivo no es meramente intuitivo, sino que posee una tensión psíquico-espiritual, gracias a la cual mueve y provoca la acción. Esta elasticidad interna no permite considerar aquellas innumerables partículas antes mencionadas, que no participan de tal tensión y que el ramo especializado de la historia argumental y motivista o —para usar un término que introducido desde el extranjero se va aclimatando aquí— de la tematología suele designar en general como «rasgo». Un rasgo, como por ejemplo la comprensión de Hamlet por el arte dramático o la concepción científica del fámulo Wagner distinta de la de Fausto, no es un elemento constitutivo de la respectiva obra literaria y sustentador de la tensión interna, sino un elemento aditivo, que caracteriza, adorna y crea ambiente. Sin embargo, existe una correlación entre rasgo y motivo, porque su diferencia no es una diferencia absoluta, sino una diferencia de función y de valor relativo, como la que se da también en la relación entre motivos principales o centrales y motivos secundarios o marginales. Un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental. Así, por ejemplo, el motivo de «La mujer repudiada» sustenta la acción principal del «Hípólito» de Eurípides y la de «Phèdre» de Racine, en el «Don Carlos» de Schiller constituye un motivo secundario importante, envuelto en el trágico destino del protagonista, pero en «Das Käthchen von Heilbronn» de Kleist ofrece sólo un rasgo casi festivo para la solución fantástica final: los juramentos de venganza de la repudiada Cunegunda no tienen ya significado para motivar la acción.

Muchos rasgos que aparecen en la literatura no tienen, pues, la fuerza germinadora y elástica suficiente para elevarlos a la categoría de motivo principal, y la mayoría de los motivos sustentadores poseen a su vez demasiado dinamismo para poder rebajarlos a la categoría de rasgo; un forzamiento funcional de sustancias temáticas traería consigo una desproporción interna de la obra de arte en cuestión.

Con estas nociones sobre la función de motivo y rasgo guarda relación la selección de voces-guía del presente tomo. Pueden y deben exponerse no los componentes, los elementos, sino estructuras más complejas, hechuras artificiales. Por eso, si uno ordena la copiosa lista de motivos que posiblemente aparezcan en principio, reúne los emparentados entre sí, que a menudo sólo difieren por la distinta posición del espectador y del crítico, y se desliga de eventualidades de contenido y pormenores intercambiables, comienza a disminuir el surtido de motivos hasta aparecer finalmente reducido a un número apreciable. Lógicamente también tienen que faltar, en una visión de conjunto como la presente, no sólo los motivos de escasa elasticidad para una posición central en la obra de arte, sino también aquellos que, si bien tienen significado para el autor particular desde su fondo vivencial y elegidos por una interpretación de orientación psicoanalítica de motivos se convierten fácilmente en objeto de investigación, no tienen, sin embargo, importancia alguna para el conjunto de la composición literaria y su historia: piénsese, por ejemplo, en el motivo del jardín en la poesía de Goethe y en el de la fermata en E. T. A. Hoffmann. Por otro lado esta reducción no puede llevarnos hasta el extremo de prescindir de lo específicamente relacionado con el contenido y con la situación y llegar a temas generales como «El amor» o «El odio» o a un tipo como «El amante»; el número de éstos será, sin duda, pequeño, pero su exposición tomaría el formato de un libro y probablemente se diluiría en el terreno de la psicología o de la historia de las ideas. Para diferenciar al motivo del tema, es preciso añadirle un complemento determinativo y especificativo: no es motivo «La amistad», pero sí «Prueba de amistad». Por la especificación determinativa se hacen patentes tanto las circunstancias personales como el planteamiento de la acción señalado por ellas, posibilidades funcionales que en la formulación «Los hermanos enemistados» o «La esposa difamada» caracterizan directamente al motivo y

por sus designaciones revelan también motivos de tipos como «Amazona» y «Ermitaño».

La diferencia con el compendio sobre los «Argumentos de la literatura universal» se puede reconocer ya en la proporción inversa de número y extensión de los artículos. Frente a la pluralidad de argumentos, de los que varios son a menudo creaciones de variantes de un solo motivo, se hallan motivos mucho menos realmente fundamentales y creadores de tradición, aun cuando en ambos tomos sólo se ofrezca una selección representativa. Pero como cualquier motivo aislado puede desplegarse en diversas direcciones, formando diversas variantes y apareciendo también en diferentes complejos de motivos, la exposición se ve obligada a un método más extensivo, más generalizador y, por otra parte, más detallista que en el caso de los argumentos, que se desarrollan más unilateralmente. Así los 54 cortes longitudinales en la historia de los motivos llenan, con una composición menos compacta, un tomo aproximadamente igual que los 298 artículos de historia de los argumentos.

Si no con respecto a la pluralidad de los motivos, sí que hay, con respecto al espacio espiritual que trazan, algo de verdad en la observación de Sauer de que ocuparse en la investigación de motivos significa estudiar la historia de la humanidad. Para Goethe los motivos poéticos eran «fenómenos del espíritu humano que se han repetido y se repetirán y que el poeta no hace más que presentar como históricos». Se manifiestan en situaciones humanas fundamentales tales como las que se han expresado ya en la «Epopéya de Gilgamesch», en tipos fundamentales del ser humano tales como los que se han recogido en la comedia griega y en narraciones del antiguo oriente, y —puesto que se trata de fenómenos del espíritu— se manifiestan también constantemente en productos de la fantasía, en personificaciones de anhelos y pesadillas —citemos tan sólo motivos como «Arcadia», «Aliado del diablo» y «Visita al infierno»—. El filósofo francés Gaston Bachelard comenta el curioso fenómeno de que motivos, que nunca o casi nunca se dan en la realidad, ejercen este poder en la fantasía diciendo que la poesía es la fenomenología del alma, cuyas representaciones básicas e imágenes son más antiguas que el pensamiento. Uno se siente tentado a aplicar el concepto de arquetipo sin equipararlo por eso a lo que éste significa en Jung.

La historia argumental tiene un origen casi siempre claramente reconocible o al menos explo-

rable, y el posterior adaptador de un argumento o bien recurre a este comienzo o a una fijación posterior del argumento. La historia del motivo no conoce este punto inicial único de su desarrollo; la primera aparición de un motivo literario podría pensarse que se da ya con las primeras creaciones de fantasía poética y en diversos lugares; de ahí que no pueda establecerse de una manera fija. Si en la presente selección de motivos literarios se ha intentado recoger los testimonios más antiguos posibles, con ello sólo se pretende probar la avanzada edad de un motivo y no tanto establecer un punto de partida del que dependería toda la evolución ulterior. Pues en el caso de la historia del motivo no se produce forzosamente, como en la historia del argumento, una cadena de dependencia. El tardío creador de un motivo no tiene por qué haber conocido a ninguno de sus predecesores, puede inspirarse sólo en su vivencia y experiencia personales, llegando incluso a intentos de desarrollo y solución muy semejantes a los de un predecesor para él desconocido; un caso de «generación espontánea» basado en supuestos tipológicos generales, como a menudo sucede en la investigación de motivos. La «lógica del tratamiento del tema», para usar una expresión del comparatista soviético Victor Zirmunskij, impone análogas creaciones del motivo y análogas circunstancias personales y soluciones del conflicto, que corresponden a modelos antropológicos y psicológicos persistentes, de tal manera que, de acuerdo con las constantes que se dan en los sentimientos, deseos y concepciones del hombre, surgen aquellas constantes literarias especialmente observadas por el romanista Hellmut Petriconi que, transmitidas de una manera consciente o redescubiertas una y otra vez, se imponen y dan lugar a esquemas de motivos en cuya variación y matización consiste el arte del autor respectivo. Toda creación literaria de un motivo refleja la posición dialéctica de la obra de arte entre supratemporalidad y temporalidad, a las que tiene que prestar atención el crítico.

Con estos supuestos es difícil dilucidar con total claridad en cada caso la tan discutida cuestión sobre la causa de la igualdad de motivos en obras distanciadas en el tiempo y en el espacio; de todos modos no se resuelve mediante interpretaciones elementales y sumarias como las de los hermanos Grimm, que adoptaron un mito primitivo común a los pueblos indogermánicos, o mediante la interpretación psicoanalítica de mitos que parte igualmente de la concepción de una poligénesis y

que considera la igualdad de motivos como reflejo de los arquetipos resultantes de la unidad estructural del alma humana y procedentes del subconsciente colectivo. Una resolución entre la teoría de la migración o de la difusión, es decir, entre el «influjo» por una parte y la tesis, por otra, de la generación espontánea —tesis que se basa en igualdades de circunstancias sociales y de situaciones humanas—, sólo puede adoptarse según los casos y apoyándose en datos cuidadosamente examinados. Sin embargo, con frecuencia actúan juntos contactos literarios y supuestos tipológicos y se apoyan también recíprocamente. Allí donde un autor no declara su dependencia mediante citas o referencias a otro, es el detalle que no pertenece forzosamente a la configuración del motivo el que delata el origen del motivo. Así, según la luminosa argumentación de Petriconi, la casita del jardín de Marthen en la primera parte del «Fausto» de Goethe alude a la formación del motivo del seductor y seducida en Richardson, y el tan inusitado torreón de una casa señorial como vivienda de la señorita aristócrata y lugar de la secreta noche de amor que aparece en «Aquis submersis» de Storm señala al esquema del motivo del «amor secreto» que aparece ya en el poema de Museo «Hero y Leandro» y que luego, en los motivos medievales del amor, forma parte de sus elementos constitutivos a modo de clichés. El hecho de evitar el término «influjo» —para apartarse de la caza de influjos propia del positivismo— no puede impedir que exista tal dependencia, pero puede superarse, ya que los influjos no siempre permiten inferir en absoluto un papel meramente pasivo, subordinado, del receptor, sino que, por el contrario, revelan con frecuencia una personalidad poética sensible, abierta a contactos literarios y situada a la altura de su tiempo, y una obra, en consecuencia, diferenciada. El cómo de la recepción, la variación del esquema, el enriquecimiento del motivo sin duda elástico, son indicios decisivos de la originalidad del receptor. Las obras significativas que aparecen con frecuencia en los siguientes cortes longitudinales y se revelan como verdaderos colectores de motivos, tales como «Il pastor Fido» de Guarini, «Hamlet», «Otelo», «Romeo y Julieta» de Shakespeare, «Götz von Berlichingen» de Goethe, «Die Räuber» y «Kabale und Liebe» de Schiller, «Le Rouge et le Noir» de Stendhal, «Los hermanos Karamazov» de Dostoievski y «Der Stechlin» de Fontane, atestiguan la interdependencia de tradición y originalidad. Además las formas y dimensión del

influjo literario son diversas: van desde la sugerencia hasta la dictadura del motivo y pueden manifestarse en reminiscencias apenas reconocibles, como en la mencionada casita del jardín o el torreón, y también en el préstamo de partes enteras o en una imitación asimiladora. El hecho de que en la presente visión de conjunto no se haya resuelto en cada caso, o incluso sólo se haya planteado, el problema de la adopción del motivo o de la generación espontánea, se debe a la dificultad antes indicada, que obligaría a investigaciones especiales, y al carácter de los cortes longitudinales, que tienen por objeto no tanto la exploración de fuentes cuanto el demostrar el efecto y función de los motivos.

Al igual que los «Argumentos de la literatura universal», también los «Motivos de la literatura universal» pretenden ser una contribución a la poética, contribución que, sin duda debido a su carácter de visión de conjunto, no hace más que presentar como curvas la «frecuencia temporal y nacional» de los motivos deseada por Petersen y tiene que confiar su valoración a un estudio minucioso, pero señala ya los caminos para ello, que van en un sentido más moderno, más poetológico que el que pueda haber imaginado Petersen. El libro pretende poner de manifiesto aquellos esquemas antes mencionados resultantes de la lógica del tratamiento del tema conforme a los cuales se organizan los motivos, su concurrencia con otros motivos que se efectúa por una especie de afinidad electiva y por la que se produce una interdependencia que a menudo hace difícil una separación para un análisis científico; piénsese en el engranaje de los motivos como «Tirano», «Mártir», «Rebelde», «Bandido justo», en cuya exposición han de observarse desde distinto ángulo visual las mismas combinaciones. Resultaría fácil de reconocer que la función e importancia de los motivos cambian con otra asociación de motivos distinta, al modificarse su contexto y valor relativo —es decir, cuando se establecen por ejemplo como motivo marginal en vez de como motivo principal—, y que nuevos rasgos aparentemente insignificantes pueden conferirles otra fisonomía distinta. Una referencia genérica, aun cuando no se mencione expresamente muchas veces, si que podría inferirse de la frecuencia con que aparecen en un determinado género. La intención ha sido poner de relieve, mediante la distribución histórica de los casos, las curvas de aumento y depresión de la ola de frecuencia, la acumulación en distintos momentos

constituyéndose en componentes de moda, el carácter de no pocos motivos propio del tiempo y que, en consonancia con fenómenos próximos temáticos y formales, da una visión de la cultura del gusto de una época. Si uno se toma la molestia de hacer en estos puntos temporales un corte transversal a través de algunos o incluso todos los cortes longitudinales, llegará a una tipología de los temas preferidos en una época, como ya se ha intentado confeccionar por otro camino. También se hace notar el poder transmutatorio de nuevas condiciones culturales y sociales, por ejemplo cuando el motivo de la venganza sangrienta en la materia de los Nibelungos evoluciona desde la primitiva venganza germánica entre parientes hasta convertirse en venganza conyugal; la nueva ética del cristianismo concurre en este caso con una imagen de Atila modificada y fijada ya en otro ámbito de leyendas. Se acusa el exceso de fatiga y el vaciamiento de un motivo junto con su aplicación satírico-paródica.

Algo semejante se puede decir de motivos típicamente nacionales. Si se ha hecho un esfuerzo por abarcar lo más posible en el tiempo, también se ha intentado recoger en sus más importantes testimonios respectivos las más importantes literaturas de Occidente y del Oriente Próximo, o sea, el espacio de las lenguas indogermánicas, y ocasionalmente incluir también el Oriente asiático; sin embargo, para el germanista la literatura alemana ha seguido ocupando el primer plano. La historia de argumentos y motivos se entiende como un sector del comparatismo, que intenta avanzar desde la estrechez de las literaturas nacionales, condicionadas por los límites lingüísticos, hasta el conjunto de la literatura en cuanto objeto indivisible de investigación, tal como éste se sobreentiende para el historiador de arte y para el musicólogo. Con qué facilidad traspasaron siempre las fronteras lingüísticas y nacionales los motivos tanto en plena vía pública como en pasos subterráneos ya no comprobables, se desprende tan claramente de las historias de los motivos que a menudo resulta intrascendente la mención de la diferente nacionalidad. Por otra parte uno puede encontrarse con variantes del motivo que comportan rasgos nacionales muy específicos y no los abandonan tampoco en el extranjero, sino que hasta en los nombres se les puede reconocer y se entienden como productos de importación; pienso, por ejemplo, en las características inglesas que tiene el motivo del seductor y seducida o también el de la

seductora demoníaca en la literatura del siglo XVIII.

La elaboración del presente tomo ha requerido aproximadamente el doble de tiempo que la exposición de los argumentos. El estado de la investigación es en los motivos incomparablemente más desfavorable. Mientras que la historia de un argumento o al menos grandes partes de su historia no ofrecen auténtica problemática, hasta el extremo de que su exposición puede incluso encomendarse a un principiante —y por eso al confeccionador del léxico de argumentos se le ofrecían como base una multitud de tesis y artículos más o menos suficientes—, la historia de los motivos lleva al explorador a través de una espesura intrincada, ya que la mayoría de los trabajos previos se limitan a pequeños tramos parciales, y sobre todo los que significan una aportación a la monografía personal examinan, en el mejor de los casos, las adaptaciones del motivo en una época, y aun esto casi siempre sólo en el espacio de una literatura nacional. Son auténticas rarezas los trabajos como «Die poetische Insel» de H. Brunner, «Les Passions des Martyrs et les genres littéraires» de H. Delahaye, «The Fool His Social and Litterary History» de E. Welsdord, que cubren todos ellos mayores espacios de tiempo y varias literaturas nacionales, o los estudios de R. Frick sobre el motivo del bandido justo y el libro de J. Kroll sobre el mito de la lucha del descenso. La nueva valoración que la historia de argumentos y motivos o tematología ha conseguido en los últimos quince años y que se puede reconocer en las aportaciones teóricas de los comparatistas H. Lewin, U. Weisstein, S. Jeune, S.S. Prawer entre otros, todavía no ha dado resultado para la historia de los motivos, como por fortuna para la historia argumental, estudios más trascendentes. Así quedó confiado al trabajo propio no sólo, como en los argumentos, la tarea de completar y enlazar ocasionalmente las líneas de evolución ya señaladas, sino de examinar el material mediante la lectura de innumerables fuentes primarias y de poner de relieve el proceso evolutivo. Por eso no se ha podido, menos aún que en los cortes longitudinales argumentales, hacer un trabajo completo, y tampoco, como allí, se ha pretendido en absoluto. Para no dejar crecer desmesuradamente el material con menoscabo de la legibilidad de los artículos, se han eliminado, incluso en motivos que aparecen con especial frecuencia, ejemplos que no enriquecen el tesoro de variantes. Tampoco el número de cortes longitudinales puede ser completo,

pero pretende ofrecer algo representativo. La extensión dada al libro ha motivado, por ejemplo, reservar para una eventual edición posterior algunos artículos que consideran el motivo con más profundidad en la lírica. Sería importante, de todos modos, no haber omitido nada esencial y haber elegido los motivos heurísticamente fecundos junto con sus variantes y tendencias.

La mayor o menor dependencia que los motivos tienen de circunstancias culturales, sociales e histórico-espirituales, así como su diferente número de variantes, ha supuesto para la exposición la necesidad de trazar en cada caso de diversa manera las veredas a través de la abundancia del material. Tratándose de motivos cuyo desarrollo va muy estrechamente unido a la historia general parecía ser lo más razonable la ordenación puramente cronológica, en el caso de otros que presentan diversas variantes independientes se ha dividido la exposición conforme a estas vías de variantes, y en otros a su vez se ha ofrecido, junto a la división por épocas, una subdivisión según las variantes correspondientes. Así, dentro de los cortes longitudinales, se distinguen también los cortes transversales. Se ha mantenido como principio superior y también constantemente ordenador para las subdivisiones el de incluir en el contexto de la historia toda aparición de motivos.

Sobre la relación del presente libro con la interpretación comparada de mitos hay que decir, como en el caso de los «Argumentos de la literatura universal», que el tomo, siguiendo un punto de vista representado por varios historiadores modernos de literatura, defiende una consideración de los mitos específicamente literaria, que se ciñe a adaptaciones narrativas o dramáticas concretas sin preocuparse de la cuestión del significado primitivo de un mito. También en cuanto al problema de considerar las leyendas, cuentos y canciones populares rige la misma exclusión de principio que para el diccionario de argumentos; sin embargo la literatura popular, allí donde en cierto modo representa un estrato primitivo o una adaptación esencial y trascendente de un motivo, está incluida en

mayor extensión que en el tomo anterior. No obstante, para ver la ramificación de un motivo en el ámbito de la literatura popular, el lector tiene que remitirse a los manuales especiales suministrados por la investigación de la literatura popular. Los números de año indican en general la fecha de aparición de una obra, bien sea en forma de manuscrito, impreso o presentación escénica; sólo en casos excepcionales de literatura más antigua o en obras póstumas o fragmentarias de la literatura moderna, cuando entre su creación y su publicación existe un margen de tiempo demasiado grande, figura, en lugar de la fecha de publicación, la fecha de creación; a tal efecto, una raya oblicua entre dos años indica un espacio de tiempo deducible; una raya horizontal, el espacio de tiempo examinado de la aparición o creación. Una flecha horizontal delante de una palabra remite a otra voz-guía del *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. (Parecido sistema de referencias se realiza ahora en la 4.^a edición de este libro).

Al igual que en el *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, me veo obligado a dar las gracias a la editorial y a su antiguo lector, señor Gero von Wilpert, por sus estímulos y asistencia inteligente en la creación del libro, así como a los funcionarios de la biblioteca de la Universidad Libre de Berlín por su ayuda en el suministro de libros. Expreso mi especial agradecimiento a mi marido, el Dr. Herbert A. Frenzel, por la severa pero fecunda crítica que he ha sido absolutamente útil para la calidad del presente tomo, a mis protectores y amigos, Prof. Dr. Helmut de Boor, Prof. Dr. Wieland Schmidt y Prof. Dr. Otto Vossler, por el benigno y alentador juicio en la lectura de las pruebas del texto rehecho, y, como ya en el libro anterior, a Alfred Alisch por la corrección del manuscrito particularmente sabia y cuidadosa. ¡Que el atrevimiento de presentar ahora también el *Diccionario de motivos de la literatura universal* en una visión panorámica no resulte ser una imprudente renuncia de la anterior autolimitación!

DRA. ELISABETH FRENZEL

A

Adulterio → Amor conyugal herido, El; Cornudo; Relación amorosa secreta, La; Hombre entre dos mujeres.

Adversario desconocido, El.—Aun en tiempos pasados tiene que haber sido un caso extraño el hecho de que parientes cercanos o amigos se enfrentaran en el combate sin ser reconocidos o que el uno levantara contra el otro sin saberlo el arma asesina. Sin embargo, los viajes marítimos de la antigüedad, las expediciones guerreras de los ejércitos romanos de mercenarios, las huestes compuestas de gente aguerrida en la época de la migración de los pueblos y las bandas vikingas, que agrupaban a hombres del más diverso origen, ofrecían tal posibilidad de encuentros guerreros entre desconocidos que el miedo a una desgracia de esa índole pudo ocupar la fantasía y reflejarse en numerosas variantes poéticas del motivo, que también rastreó el condicionamiento psíquico de tal fatalidad. Ignorar, no reconocer a una persona allegada es en la literatura algo más que un olvido de índole sobre todo intelectual, que si subjetivamente no sería imputable como culpa, objetivamente tendría toda la gravedad. Para compensar esta dialéctica, la creación poética buscó en el error también el fallo moral: falta de un sentimiento natural, alienación humana y endurecimiento mutuo. De *αμαρτανω* = errar, no alcanzar, perder, extraviarse, se deriva del sustantivo *αμαρτια* = la falta, el pecado del error, lo que dio por resultado el término especial de tal fallo. Aunque no siempre expresada con claridad, apenas se ha modificado la valoración del fenómeno en el transcurso de los siglos. Ya el autor de la *Odisea* vio en el hecho de ignorar a alguien un indicio de inhumanidad, en la Edad Media el desconocimien-

to significaba obstinación contra Dios y la lucha con un pariente o amigo una infracción a la hermandad de los hombres, en el drama fatalista de los siglos XVIII y XIX el asesinato de parientes era considerado como signo externo de una maldición, y en el mundo irreligioso de A. Camus la incompreensión es lo que caracteriza la situación del hombre que se ha mantenido en la nada. En las obras literarias que utilizan el motivo la lucha con el prójimo y el homicidio constituyen un momento decisivo, una señal de aviso y al mismo tiempo la prueba de eficacia por la que el héroe se encuentra con su destino, es decir, consigo mismo o se precipita a un abismo fatal.

El motivo del adversario desconocido fue reiteradamente elemento constitutivo de géneros literarios, empezando por la tragedia griega. Aristóteles dio en su *Poética* (tercer cuarto del s. IV a. de C.) indicaciones orientadoras sobre argumentos en los que un amigo mata sin saberlo al amigo y un pariente a su pariente, e hizo reflexiones sobre la *anagnórisis*, la escena del reconocimiento que sirve para aclarar el desconocimiento. El reconocimiento puede presentarse inmediatamente antes del hecho impidiéndolo, y puede tener un efecto de consternación si se produce demasiado tarde, después del hecho. La observación de que el reconocimiento provocado por un *gnorisma*, es decir, una señal distintiva externa, una espada, una alhaja o una marca corporal, es la forma más natural de *anagnórisis*, hace suponer que para Aristóteles el desconocimiento era algo más profundo que un mero error intelectual. El hecho de reconocer tiene que producirse desde capas más profundas del alma humana, forma parte del proceso de la *catarsis*, y ya la literatura antigua ideó *gnorismas* que tienen con el acontecer del reconocimiento una re-

lación que señala más allá de sí misma. La escena del reconocimiento se halla en el drama antiguo generalmente al final de la acción, no tiene una función continuadora y en todo caso da a entender lo que sigue. Soperte de la tensión es el desconocimiento precedente que tiende a lograr el reconocimiento.

Las acabadas creaciones del motivo en la tragedia griega estaban trazadas en el mito y en los ciclos épicos. El encuentro —narrado por Homero— de Diómedes y de Glauco luchando delante de Troya, en el que los adversarios se reconocen como huéspedes por parte paterna y en prenda de amistad intercambian las armaduras, es demasiado poco significativo para un argumento de tragedia, pero el encuentro recíproco y hostil —perteneciente al ciclo troyano— de Héctor con su hermano Paris, abandonado de niño, constituía el tema de los dramas perdidos de Eurípides (480-406 a. de C.) y de Ennio (239-169 a. de C.) sobre Alejandro, en los que el reconocimiento se producía sin duda mediante los gnorismas que acompañan al expósito. La lucha de Ulises —contada en la *Telegonía* de Eugamón de Cirene (s. VI a. de C.)— con su desconocido hijo habido con Circe, Telégono, que iba en busca de su padre, la trató Sófocles (497/96-405 a. de C.) en la tragedia conservada en fragmentos *Ulises alcanzado por el aguijón de una raya*, de cuyo contenido se sabe que el presagio de que moriría a manos de su hijo —presagio que Ulises había relacionado con Telémaco— se cumple a través de Telégono, a quien el padre reconoce demasiado tarde. Esta asociación de muerte del pariente y —predicción mal interpretada la elaboró Sófocles en su *Edipo rey* con una trama ejemplar. † Edipo, al interpretar el oráculo anunciado de que él mataría a su padre lo aplica erróneamente a su padre adoptivo, huye de Corinto y la desgracia le pone en su camino al padre desconocido, al que mata. El reconocimiento —desarrollado con técnica analítica— de todos los crímenes resultantes del desconocimiento termina en la expiación voluntaria. También en el *Thyestes*, si puede juzgarse la obra perdida de Sófocles por la fábula 88 de Higino, el reconocimiento, que sin duda llega a tiempo de impedir el parricidio de Egisto, descubre un delito: el incesto cometido por Tiestes con su hija Pelopea, que lo paga con la muerte.

Eurípides tomó el motivo de su predecesor y lo utilizó en cinco de los dramas conocidos, en todos los cuales el reconocimiento se presenta oportuna-

mente e impide el asesinato del pariente. En tres casos una madre se contiene de matar a su hijo: Merope (*Kresphontes*) que quiere matar al hijo que ha vuelto como salvador y vengador y se ha hecho pasar por asesino de este hijo, se ve impedida de hacerlo por la intervención de un criado; Hécuba (*Alexandros*, 415 a. de C.) atenta contra la vida del hijo desconocido, Paris, dado por muerto, y es informada oportunamente; Creusa (*Ión*, hacia 412) piensa envenenar al hijo ilegítimo y heredero al trono de su marido, fracasa el atentado, y el motivo se repite en dirección opuesta, pues † Ión quiere castigar el atentado con su espada en el momento en que la sacerdotisa une a madre e hijo con los gnorismas del que en otro tiempo fue abandonado y es hijo de Apolo. La rehabilitación del heredero del trono en sus derechos, anunciada por oráculo, depende aquí de la prevención del crimen, igual que en *Egeo*, cuyos fragmentos sólo permiten suponer de una manera imprecisa que Teseo reconoce por los gnorismas a su hijo ilegítimo Teseo en el momento en que su mujer Medea quiere envenenar al joven forastero, y tal vez así se ve preservado de la complicidad. En *Ifigenia en Táuride* (hacia 412 a. de C.) en lugar del arma asesina aparece el cuchillo ritual del sacrificio con el que † Ifigenia está a punto de matar a su hermano Orestes, variante que ejerce una influencia prolongada. Por el mensaje que Ifigenia quiere entregar a Pilades para llevárselo a su familia se descubre a tiempo el parentesco entre la sacerdotisa y la víctima. A pesar de que, por ejemplo, la madre siente simpatía —como se manifiesta en *Ión*— por el forastero, en ninguno de los casos sorprende a los autores del crimen una sospecha de parentesco, el destino impone la muerte, y los dioses están indivisiblemente presentes cuando se previene el golpe.

Tal vez en la perdida *Trilogía de las Danaides* de Esquilo (525/24-458) podrían hallarse gérmenes de una forma interior de reconocimiento. De todos modos no se trata aquí del reconocimiento de una relación ya existente, sino de una relación que se va haciendo, provocada por Eros. En el argumento que conocemos por Horacio (*Odas*, 3, 30/23) y Ovidio (*Heroidas*, hacia 10 a. de C.) se cuenta que Hypermestra es la única de sus muchas hermanas que no sigue la orden del padre de matar a sus novios y primos en la noche de bodas, sino que deja huir al joven marido. Este evitar el asesinato por la fuerza del amor se vuelve a encontrar en Propertio (*Elegías*, III, 11; 28-16 a. de C.), que hace que la —amazona Pentesilea venza por su belleza a su ad-

versario ¡Aquiles cunado a ésta se le cae el yelmo de la cabeza, rasgo que aparece conservado todavía en H.v. Kleist (*Penthesilea*, drama, 1808) cuando la mirada de la que cae del caballo hace desfallecer el furor de Aquiles en su ataque. Isolda (Thomas de Bretagne, 1160/65) baja la espada con la que va a matar a ¡Tristán, mientras se baña, en quien ha reconocido al asesino de su tío; Lady Ana (Shakespeare, *Richard III*, drama, 1594), que quiere matar al asesino de su esposo con la propia espada de éste, desiste de su acción cuando Ricardo le confiesa su amor; Juana (Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, drama, 1801) respeta la vida de Lionel cuando ella ve su rostro a través de la visera abierta.

La leyenda de Telégonos con final trágico y la de Egeo y Teseo con rumbo afortunado son variaciones griegas del motivo de la — busca del padre, motivo que se extiende desde el Irán hasta el norte de Europa y en el que está integrada la lucha con el adversario desconocido. El tipo original del complejo motivico —un hijo habido ilegítimamente con una mujer extranjera en tierras lejanas sale en busca del padre y a demostrar por sus obras que es hijo de él, y en la más encarnizada de todas las luchas, en la que sostiene con el padre desconocido, resiste agonizante la prueba— no se encuentra fijada sino unos 1500 años más tarde en la canción irlandesa de *Cu Chulain y Conla* (s. IX/X), en la historia de *Rustán y Suhrab* del *Libro de los reyes* (hacia 1000) del persa Firdusi y en la *bylina* rusa de *Il'ja y Sokol'niczek* transmitida ya en época más reciente. Las modificaciones del motivo en el *Hildebrandslied* (hacia 800) en alto alemán antiguo, originadas por su incorporación en la leyenda de Dietrich, aportan una intensificación del elemento trágico, ya que aquí el padre, al volver de un largo exilio y por imperativo de la ley del honor militar y la representación de una especie de lucha ordálica de los generales entre los ejércitos, tiene que matar a sabiendas a su hijo, descrito como el tipo perfecto del desconocedor y ciego en su orgullo e inexperiencia. La situación de ¡Hildebrando es más despiadada que la de Cu Chulain, quien en todo caso sospecha que es su hijo el provocador al que hiere, y que la de Il'ja, que juzga a un indigno al juzgar al hijo convertido en asesino. También la canción heroica sureslava conoce sólo la ciega lucha entre parientes con un desenlace mortal o afortunado y no la trágica implicación en la que por lo menos uno de los adversarios se da cuenta de la situación.

Si en la *Thidrekssaga* (hacia 1250) y en el *Jünge Hildebrandslied* (s. XVI) el padre sabe que se enfrenta a su hijo pero acepta la lucha para castigar al hijo presuntuoso y aclara a tiempo las relaciones de parentesco, otras canciones heroicas alemanas introducen también la lucha entre padre e hijo como prueba y enseñanza para el joven. El enano Alberich (*Ortnit*, hacia 1225) pone a prueba en la lucha y en el duelo dialéctico la superior valentía y amor del hijo por la madre, y en *Biterolf und Dietleib* (1260/70) se enfrentan sin saberlo padre e hijo en la lucha, que tiene la función de una última prueba del joven. Con el oportuno reconocimiento terminan las luchas entre padre e hijo en *Démantín* (1251/70) de Berthold de Holle, en los romances ingleses *Sir Degore* (1.ª mitad del s. XIV) y en *Sir Eglamour* (2.ª mitad del s. XIV), en la composición italiana *Regina Ancoia* (s. XV) y en el libro popular danés *Kong Olger Danskes Krønike* (1534).

Los poemas sobre Arturo y el Grial de la Edad Media con sus caballeros errantes ofrecían numerosas posibilidades de aplicar el motivo del adversario desconocido, que sólo en la literatura alemana está documentado con unos cincuenta ejemplos. Las luchas son el resultado de la pertenencia a partidos y señores opuestos, pero no de una intriga. La lucha del pariente y amigo sigue siendo un signo de obcecación, pero como su final casi siempre es reconciliador, adquiere la función de un episodio de purificación, dura forma de encontrar el camino hacia el objetivo buscado, hacia la patria, hacia la familia, hacia la corte de Arturo, hacia el Grial, hacia el propio Yo. Ya en la *Chanson de Roland* (hacia 1100) se puede descubrir el característico sentimiento de culpabilidad del reconocedor por la autoacusación de Olivier, que abandona el campo de batalla y se refugia en la oración, cuando a consecuencia de la ceguera producida por unas heridas asestó un golpe en el yelmo de su amigo ¡Roldán. En la primera novela alemana sobre Arturo, *Erec* (1180/85), de Hartmann von Aue, la lucha de Erec con su amigo, el rey de Irlanda, está situada en el punto de la «aventure» en que el héroe se ha alejado más de la corte arturiana y de la conducta caballeresca, hasta el punto de que el amigo no puede reconocerle, y en este punto culminante se produce el conocimiento de sí mismo y la vuelta a la vida caballeresca. En *Parzival* (1200/10) de Wolfram von Eschenbach, nutrido del pensamiento de la familia, las tres luchas del héroe con parientes son cla-

ros símbolos de obcecación. Ya la lucha poco caballeresca y de trágico desenlace con el pariente Ither es de gran trascendencia, pero es disculpable por la falta de madurez de Perceval como hombre y caballero; la lucha con Galván, que lo considera un adversario esperado —lucha que tiene lugar tras la conversión interior operada mediante Trevizent—, se la achaca Perceval a sí mismo como culpa, y desesperado arroja fuera de sí su espada, la espada de Ither, la cual luego en la lucha con el hermanastro pagano Feirefiz se rompe por intervención divina, de tal manera que Perceval no puede prescindir de los sentimientos humanos y de la moral caballeresca del pagano y, humillado por primera vez también como guerrero, alcanza la madurez necesaria para cumplir su misión. La obcecación de los guerreros adquiere en *Willehalm* (1260/19) de Wolfram un acento específicamente religioso, pues cuando Willehalm es atacado por su hermano Arnalt, la lucha figura como simbólica del enfrentamiento del paladín de Dios con su familia inactiva frente al peligro pagano, y las luchas que el valiente pagano Rennewart —que combate en el ejército cristiano por amor a la hija del rey de Francia— entabla primero con su hermano, a quien mata, y luego con su padre, simbolizan su odio anticristiano al pariente y su indignidad de ser adalid de la cristiandad; el final que falta en la obra debió contener probablemente la caída de Rennewart en esta lucha contra el padre.

Los epígonos imitaron reiteradas veces estas situaciones dadas en los grandes modelos, pero al hacerlo trivializaron su importancia moral. Así en Ulrich von Türling (*Rennewart*, 1240/50) las dos luchas tomadas del fragmento de Wolfram transcurren no sólo de un modo inofensivo, sino que son sobrepasadas aún por una tercera repetición del motivo, la lucha de Rennewart con su hijo Mallefer, quien, supuestamente pagano, está ya bautizado sin saberlo, lo que en el momento de la reconciliación implica no sólo el bautismo del padre sino también la victoria de los cristianos sobre los paganos. En lugar del diálogo reconciliador tienen más efectividad los gnorismas: en la lucha de Tschionatulander (Albrecht von Scharfenberg, *Der jüngere Titurel*, hacia 1270) con su pariente Ekunat un escudo resuelve la confusión; en la segunda lucha el héroe mata, por pérdida del gnorisma, al amigo; una señal de aviso con respecto al falso servicio amoroso que el héroe presta a Sigune. Un grito de guerra permite reconocerse entre sí a los parientes Tristán y Galván (Heinrich von Freiberg, conti-

nuación de *Tristán*, 1285). Luego en *Neuen Parzival* (1336) de Wisse/Colin de la Baja Edad Media, tales luchas sirven todavía para hacer que los mejores caballeros combatan entre sí y demuestren su caballerosidad.

También en el argumento del *ciclo troyano* transmitido por composiciones de la baja antigüedad se reinterpretan las luchas entre parientes en el sentido medieval y se inventan otras además. El precortesano *Roman de Troie* (1161) de Benoît de Sainte-Maure y su imitador alemán Herbot von Fritzlar (hacia 1210) confieren al agonizante Ulises, cuando éste acepta el hecho de desconocer y de ser desconocido como destino inevitable, rasgos verdaderamente heroicos, mientras que su esfuerzo por una reconciliación entre el hijo legítimo y el ilegítimo corresponde tal vez al pensamiento familiar. Pero este pensamiento se puede volver a encontrar, por ejemplo, en el cortesano tardío Konrad von Würzburg (*Trojanerkrieg*, hacia 1280), que ahonda en el desenlace reconciliador de la lucha homérica entre Héctor y Ajax —ya en Herbot una lucha de parientes—, haciendo que Héctor durante la lucha tenga el presentimiento espontáneo de que un adversario de su misma talla tiene que pertenecer a la misma raza que él. La tregua entre los bandos beligerantes como resultado del reconocimiento de ambos y de su vinculación de parentesco da al destino de Troya un giro negativo de modo parecido a como en el *Göttweiger Trojanerkrieg* (s. XIV) la reconciliación de los hermanos Héctor y Paris, nacida de un duelo, prepara el terreno para el hundimiento de la ciudad; la formación de la lucha de los hermanos con la ruptura de la espada de Héctor y el magnífico lanzamiento del arma que hace Paris revela el influjo de la lucha fraternal en el *Parzival*.

Junto a las variantes caballeresco-guerreras del motivo repercutió también en la literatura medieval desde la antigüedad una creación tan ejemplar del parricidio como el crimen de Edipo, cuando en la leyenda de *Julianus Hospitator* (*Legenda aurea*, s. XIII) el futuro santo, por miedo a su asesinato a él predicho, huye de sus padres, los cuales efectivamente sucumben luego a la obcecación de sus celos.

Con la nueva orientación que en el Renacimiento se dio a la literatura antigua fue un hecho la canonización de la Poética aristotélica que F. Robertello llevó a cabo en su extenso comentario (1548). El concepto de anagnórisis sometido así

a discusión lo constituyó cien años más tarde el jesuita y autor dramático J. Masen en punto central de la dramaturgia (*Palaestra eloquentiae ligatae*, 1654-57) y le dio una interpretación barroca en cuanto que el «error ex alienatione», el error por la apariencia engañosa, provocada tanto por el engaño y la intriga como por la inseguridad de la percepción y del sentimiento, conduce a la peripecia cómica como a la trágica.

El nuevo género de la literatura pastoril, para cuyo ambiente eran menos apropiadas la lucha y la muerte, enlazó con la variante de la inmolación o ejecución impedidas. El drama pastoril que forma escuela, *Il pastor fido* (1590) de Guarini, presenta el motivo combinado, como en Sófocles, con un — oráculo mal entendido, de cuyo verdadero significado depende sólo el que Mirtilo se salve del cuchillo inmolador del padre y se identifique: él y no su hermano Silvio, hasta entonces el único indicado para ello, es el descendiente de los dioses destinado a redimir de la maldición a Arcadia mediante el matrimonio con Amarilis. En parecida combinación con el motivo del oráculo actúa en la novela pastoril *Arcadia* (1590) de Sir Philip Sidney la sentencia de muerte pronunciada por el protector de Arcadia contra dos amigos acusados de regicidio y rapto de las princesas, los cuales resultan ser hijo y sobrino de su juez, y en el último momento son eximidos por el rey, que ha vuelto a la vida. En el drama pastoril *Adonis und Rosibella* (1673) de J. Ch. Hallmann y en la novela heroico-galante, enriquecida con motivica pastoril disfrazada, *Die Asiatische Banise* (1689) de H. A. von Zigler und Kliphausen, el motivo de Guarini de la inmolación impedida perdió la fijación con el motivo del adversario desconocido, fijación que sin embargo Zigler volvió a imponer luego con eficacia en el libreto *Die lybische Talestris* (1696): el rey está a punto de sacrificar a su hijo disfrazado de mujer y tenido por muerto.

Fuera de la literatura pastoril el motivo se utilizó también de un modo frívolo en relación con los duelos amistosos que se resuelven con el reconocimiento y reconciliación y así actúan como — prueba de amistad (Anón., *The Trial of Chevalry*, drama, 1605; F. Beaumont/J. Fletcher [?], *The Faithfull Friends*, hacia 1616). Más importancia adquiere el motivo cuando el acto sangriento contra el pariente cercano es sólo un camino indirecto querido por Dios hacia la vida religiosa predestinada, como en la dramatización que Lope de Vega hizo de la leyenda de Juliano (*El animal pro-*

feta, hacia 1630); la voz secreta de la sangre avisa a padre e hijo y les hace rehuir la lucha (Calderón, *La devoción de la cruz*, drama, 1634) o una voz de los espíritus termina la lucha y hace que el hijo vuelva al padre y se convierta a la fe cristiana (M. de Scudéry, *Almahide ou l'esclave reine*, novela, 1660-63; J. Dryden, *The Conquest of Granada*, drama, 1670).

En el siglo XVIII el motivo se mantuvo de momento gracias al teatro de enredo, que está magistralmente representado por *Mahomet ou le fanatisme* (1741) de Voltaire, en el que Mahomet abusa del fanatismo religioso de un joven para vengarse del padre de éste con ayuda del hijo que no sospecha nada malo, una situación que J. W. Bawe adoptó para *Brutus* (drama, 1758), pero hizo que Bruto agredido por su hijo se adelantara al parricidio mediante el suicidio. En Ch. F. Weise (*Eduard III*, drama, 1758) una madre que intriga contra el marido y el hijo convence a este último para que suscriba la sentencia de muerte de un preso para él desconocido, que es su padre.

Cuando Voltaire repitió en su *Henriade* (1723) la lucha entre padre e hijo de las antiguas epopeyas en la lucha de Ailly con su hijo, que es un síntoma de las desgarradoras guerras de los hugonotes, este recurso, como intento de renovación de la epopeya heroica sobre todo, tuvo que quedarse sin sucesión en una época que gustaba de tomar sus argumentos de la realidad cotidiana del propio tiempo. Una trama correspondiente a esta tendencia, con que se inicia el género, se había desarrollado en los Memorabilia preliterarios del siglo XVII, que relataban la vuelta a casa de un hijo enriquecido que cae víctima de un atentado de sus padres. La obcecación por la que se destruye la felicidad está tanto en el hijo, que quiere sin duda reconocer y poner a prueba a sus padres pero sin ser él reconocido, como en los padres que se anticipan criminalmente a la riqueza que les espera. Sin modelos tangibles más antiguos —pues apenas se puede considerar como antecedente una historia china transmitida a finales del siglo XIX tan sólo por un oficial de marina francés acerca del avaro Li-Ti-Fo, que mata en el huésped al hijo— aparece por primera vez en 1618 la historia que pasa por «verdadera», con localizaciones siempre nuevas, en la versión inglesa *News from Perin in Cornwall* y en la francesa *Histoire admirable et prodigieuse*. Las dos versiones se distinguen principalmente porque en la inglesa se trata de un hijo perdido pero arrepentido, un buen padre y una segunda mujer codiciosa del

padre, y en la francesa se trata de un hijo virtuoso, un padre codicioso y una madre inocente. Una tercera vía de la tradición se introduce con el «exemplum» del jesuita belga A. de Balinghem (1621) sobre el soldado polaco, exemplum que está cercano a la versión francesa y en el que actúa una hermana como confidente del regresado y que descubre el crimen. La cuarta variante parte del jesuita alemán, influido por Balinghem, G. Stengel (*De iudiciis divinis*, 1651), cuya narración está centrada por completo sobre la —codicia que domina por igual a asesinos y víctimas. La primera versión propiamente literaria, el drama *The Fatal Curiosity* (1736) de G. Lillo deja entrever el abandono del tema del hijo perdido, tema legado en los *News from Perin*, y la transferencia de la función de asesino a la madre, de la que parte aquí el impulso a la acción. La pobreza de los padres y el alarde que el hijo hace de su riqueza provocan el asesinato que, tras aclararlo la novia del joven Wilmot, es purgado por la pareja asesina con el arma homicida. El factor de la obcecación se halla no sólo en la codicia de los padres, sino en la curiosidad «fatal» del joven, que quiere observar a sus padres sin darse a conocer. El complejo motivico fue dramatizado en el mismo año por el jesuita polaco P. Kwiatkowski según Stengel, y el drama de Lillo fue imitado más tarde por G. Colman (1782) y H. Mackenzie (*The Shipwreck or Fatal Curiosity*, 1784), en Alemania con final feliz por W. H. Brömel (*Stolz und Verzweiflung*, 1780) y K. Ph. Moritz (*Blunt oder der Gast*, 1780), quien —con un efecto escénico de corte moderno— hizo girar la acción tras el asesinato y le dio un segundo desenlace feliz que hace aparecer al primero como un mal sueño.

Mientras que el abate italiano V. Rota desarrolló los elementos principales de la tradición francesa —los padres codiciosos matan al hijo inocente— en una novela corta de forma adecuada (sin título, 1794) dejando la aclaración a cargo de un religioso; Z. Werner concentró la trama, con una técnica genial en su estilo, sobre la tragedia fatalista de un solo acto *Der vierundzwanzigste Februar* (1810), cuyo título fija el problema en el 'dies fatalis' que desde siempre trae la desgracia a una familia sobre la que pesa la maldición. Este desplazamiento hacia un mecanismo del destino motivó al mismo tiempo el descargo del hijo, cuyo incógnito es disculpado por el deseo de cerciorarse del perdón de los padres, y del padre, a quien la llegada del extranjero le hace desistir del

suicidio por necesidad económica. La madre permanece al margen, tampoco hay testigos informadores, las palabras del agonizante aclaran su identidad, tal como se había transmitido en las *Balladen von den Mordeltern* alemanas. La línea evolutiva nos conduce desde Werner pasando por el drama de G. Robins *The Home-Coming* (1813), en el que la madre mata al huésped para mandar dinero a su hijo establecido al parecer en el extranjero, hacia el drama *Lithuania* (1915) de R. Brooke, en el que las dos mujeres, la hermana al frente, matan al huésped, cuando el padre encuentra excusas, y el tabernero descubre los hechos, hasta llegar a K. H. Rostworowski (*La sorpresa*, drama, 1929), que fusionó rasgos de Robin y Brooke haciendo que la madre mate al hijo que ha vuelto sin ser reconocido para proporcionar al otro, que se ha quedado en casa, el dinero para sus estudios. Mientras que las obras citadas últimamente tratan de hacer creíble lo inverosímil mediante una fuerte dosis de naturalismo, A. Camus (*Le Malentendu*, drama, 1944) reduce de nuevo el motivo al problema fundamental del desconocimiento, que para él es componente de la absurda existencia humana, en la que no hay auténtica comunicación. La persona del padre está eliminada, la madre y la hermana, cómplices criminales desde tiempo atrás, ejecutan en común el asesinato, pero mientras que el reconocimiento vuelve a despertar el soterrado mundo afectivo de la madre y al valorar adecuadamente su crimen muere tras el hijo, la hermana persiste en su endurecimiento afectivo y se ahorca porque se siente abandonada. Camus tomó el argumento de una noticia de periódico sin conocer las adaptaciones literarias del mismo; las numerosas analogías con éstas acentúan los rasgos iguales exigidos continuamente por la «lógica del asunto».

Si Z. Werner desarrolló a partir del desconocimiento «fatal» una tragedia construida consecuentemente sobre la maldición y la fecha de la desgracia, sólo era un realizador, no inventor de un género que tenía su origen en una fusión de la literatura de terror de finales del siglo XVIII con la concepción fatalista heredada de la antigüedad y que a menudo se servía de oráculos, como la representó *Die Braut von Messina* (1803) de Schiller. De análogas tendencias de la literatura de pasatiempo responde un plan dirigido por J. Ch. Koppe en 1779 para el drama *Der Watermörder ohn' es zu wissen*, en el que un joven mata a su padre en vez de a su tío y se presenta a los tribunales. Alimentado por las obras puestas de moda sobre la antigüedad del

norte de Europa, el motivo se encuentra por ejemplo en el poema *Carton* (1760) de Macpherson en «escocés antiguo», evocador de la leyenda de *Cu Chulain y Conla*, poema en el que el héroe en una campaña de venganza contra los saqueadores de su patria es muerto por su padre; o se encuentra como parricidio por equivocación en la literatura de pasatiempo con temática caballerescas (L. Hübener, *Heinz vom Stain der Wilde*, drama, 1782; F. W. Ziegler, *Rache für Weiberraud*, drama, 1891).

En la caballerescas Suabia se situó secundariamente también la *Familie Schroffenstein* de H. v. Kleist, que aparece en el mismo año que *Die Braut von Messina*; para Kleist el problema de la confusión afectiva y del desconocimiento tenía una importancia que rebasaba con mucho el gusto de la moda. La matanza errónea y recíproca de sus hijos llevada a cabo por los caballeros de Schroffenstein pertenecientes a las dos ramas de familias enemigas es la expresión de una obcecación llena de odio, de la que se han excluido los dos jóvenes amantes pero cuya gravedad han reconocido, sin embargo, demasiado tarde. En el drama caballeresco *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) Wetter vom Strahl hace uso del látigo sólo para librarse de Käthchen, cuyo significado para él lo desconoce; en la tragedia de la amazona *Penthesilea* (1808), por el contrario, la heroína lucha contra el amado Aquiles con armas mortales, primeramente obligada por la ley de las Amazonas, más tarde ofuscada de nuevo por el amor herido y el orgullo humillado.

En contraste con esta tragedia sublimada del desconocimiento, el drama de A. v. Arnim *Der Auerhahn* (1813), aparecido después de la obra de Werner, muestra también rasgos con relieve mítico pero cercanos al drama fatalista de moda. El destino de la raza depende aquí de la supervivencia de un misterioso urogallo, y el padre mata en el duelo al hijo en lugar de al rival de éste al trono, al que quería eliminar. Mediante el oráculo que es algo así como una maldición se determinan el fratricidio del conde Oerindur en el drama *Die Schuld* (1813) de Müllner y el parricidio de Jaromir en el drama de F. Grillparzer *Die Ahnfrau* (1817), en el que la motivación del teatro ligero de caballeros y bandoleros, los efectos espectrales de la novela inglesa de terror, el andamiaje de la acción, sobre todo el motivo del — incesto, enriquecido a partir de *La devoción de la cruz* de Calderón con rasgos de la *Braut von Messina*, y la ambientación de la *Schuld*

han combinado una mezcla irisada, mientras que *Trente ans ou la Vie d'un joueur* (drama, 1827) de V. Ducange/J.-F. Dinaux y *Le vingt-quatre février* (drama, 1850) de A. Dumas, padre, resultan ser meras copias de Werner. Ya cuando F. Hebbel a los diecinueve años proyectó en 1832 su «dramático cuadro nocturno» *Der Vatermord*, que tanto en el decorado escénico como en el deslizamiento moral del protagonista con la venganza de un parricidio inconsciente se muestra claro descendiente de la tragedia fatalista, el género estaba extinguiéndose, pero todavía en *Les Burgraves* (drama, 1843) de V. Hugo el parricidio es la marca de una familia degenerada, cuyo último miembro se preserva sin embargo del crimen. El género finaliza con el drama trivial de O. Ludwig *Der Erbförster* (1850), en el que no se trata ya de — incesto y maldición, sino de una extravagancia del método en el cultivo del bosque, lo que conduce a una obcecación tan rencorosa que el guarda forestal mata de un disparo a su propia hija en vez de a un presunto asesino.

No puede considerarse completamente desligado del mecanismo fatalista desarrollado en el siglo XIX el hecho de que G. Flaubert recurriera al argumento de Julián (*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, narración, 1877), que se ofrecía como base de una especie de drama fatalista cristiano, como el que había elaborado también Lope, cuyo fatalismo, sin embargo, interpretó Flaubert como imperativo psicológico, como recaída del protagonista en un impulso innato a matar, y sólo su desahogo puede producir la liberación interior para convertirse en penitente santo. El hecho de que A. Camus repusiera la trama de los padres asesinos demuestra que para una moderna adaptación del motivo no sólo seguía siendo posible recurrir a la heroica lucha entre padre e hijo (H. Franck, *Herzog Heinrichs Heimkehr*, drama, 1911) o utilizar, junto al modelo de Hildebrando, la motivación de maldición y de presagio del drama fatalista (H. Leip, *Das Muschelhorn*, novela, 1940), sino que el factor del desconocimiento tiene nuevas posibilidades de aplicación en el mundo falto de contacto humano.

P. Hoffmann, *De anagnorismo*, tesis, Breslau, 1910; W. Harms, *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*, 1963; H. Moenkemeyer, «Th Son's Fatal Home-Come in Werner and Camus» (*Modern Language Quarterly* 27), 1966; M. Kosko, «Le fils assassiné» (*Academia Scientiarum Fennica, F. F. Communications*, Vol. 83 Nr. 198), Helsinki, 1966.

Aliado del diablo.—Las realizaciones y éxitos extraordinarios de un hombre, sobre todo los que para la mentalidad general tenían en sí algo oscuro e inquietante y por consiguiente no podía explicarse sin más por ayuda o procedencia divinas, los atribuía la leyenda fácilmente a un influjo demoníaco-diabólico. Al hombre coronado por el éxito se le relacionaba estrechamente con poderes demoníacos a los que se pensaba que estaba vinculado por su origen o por un pacto formal.

Esta coordinación con el imperio del mal, sin embargo, sólo la conocieron los pueblos que poseían una imagen del mundo claramente dualista, como las naciones orientales, entre las cuales el judaísmo fomentó la idea de un poder antidivino y la transmitió al cristianismo. La antigüedad griega y romana, en cambio, conoció encantadores y brujas, pero el encantador, según la ley romana de las Doce Tablas, sólo era culpable cuando utilizaba la magia para fines perversos, pues sacaba sus fuerzas y conocimientos no de unas jerarquías antidivinas, sino de una de las muchas deidades, sobre todo de Hécate y de Diana, cuya invocación estaba autorizada y era de uso general. Faltaba en la antigüedad el factor —típico de este motivo— de la traición al mundo divino, la hipoteca de la salvación del alma. Por eso quizás las brujas y encantadores eran odiados, temidos, burlados y también despreciados como impostores, pero no eran propiamente diabólicos ni trágicos en modo alguno. Su condena era exclusivamente una consecuencia de su posible efecto perjudicial, mientras que los aliados del diablo de la tradición cristiana hacen a menudo incluso obras provechosas y buenas y, sin embargo, son condenados a causa de su alianza con el maligno. Tampoco en el mito germánico se daba la oposición entre el mundo divino y el diabólico, y la magia era considerada como un arte ejercido por dioses y héroes, sin que por ello se hicieran culpables.

La leyenda popular y la literatura asociaron el motivo generalmente a personajes a los que uno se enfrentaba con cierto temor respetuoso y a los que no quería condenar sin más. Una parte de las variantes del motivo muestra la tendencia a hacer que el aliado del diablo lleve a cabo grandes hazañas con ayuda del maligno y que al final se libere de su vinculación con el diablo, aunque sea engañándole. A la callada simpatía hacia los hombres extraordinarios se añadía el anhelo de hacer que triunfe no el mal sino el bien y de salvar al hombre, para lo cual se buscaban con afán fuerzas redento-

ras celestiales y terrenales o incluso se aplicaba la astucia humana. Las intenciones del diablo al hacer el pacto son naturalmente interesadas y sirven para inducir al mal, pero como parte contratante el diablo obra de buena fe y es correcto, de tal manera que, aunque esté engañado, no siempre es un impostor engañado. El aliado del diablo saborea al principio las ventajas de la alianza y espera además casi siempre poder sustraerse a las obligaciones contraídas, con medios ilícitos si preciso fuere. Así, junto a los aliados del diablo castigados por su renuncia de Dios, están los aliados salvados. En el tira y afloja de las partes pactantes reside el encanto de la tensión del motivo.

El origen oriental del motivo lo documenta la historia del príncipe Zohac, surgida de la tradición mítica de Persia e incluida en el *Libro de los reyes* (hacia 1000) de Firdusi; este príncipe, seducido por la promesa del demonio Iblis de que le elevaría más alto que el sol y le proveería de su poder, mata a su padre y sube al trono, pero más tarde tiene que expiar sus crímenes. Un paralelo con esta historia lo ofrece la tentación de Jesús en el desierto por parte del diablo, que naturalmente fracasa; transmitida por el Nuevo Testamento (Mateo, 4), se ha convertido en modelo para la génesis del motivo en las literaturas cristianas: «Se lo llevó el diablo a una montaña altísima y le mostró todos los reinos del mundo con su esplendor, diciéndole: Te daré todo eso si te postras y me rindes homenaje». En el motivo se trata no de una alianza con el diablo en el sentido de que el hombre conceda, sólo por sus pecados, el dominio sobre él al diablo, sino de una separación consciente de Dios consistente en abjurar de Dios y someterse al mal, haciéndose el diablo adorar como Dios; poder, riqueza, saber y satisfacción amorosa son los dones con que el diablo recompensa a los hombres. Para los padres de la Iglesia, que estudiaron la fundamentación teológico-filosófica y la esencia del pacto, era una realidad de fe.

Puesto que el motivo del aliado del diablo mueve elementos de acción como el pecado original, la condenación y la conversión, constituye un ingrediente del género de la leyenda, sobre todo en épocas remotas. Ya en la primera mitad del siglo V la emperatriz griega Eudoxia compuso en hexámetros la *Leyenda de Cipriano*, formada probablemente en el siglo IV; relata la conversión del mago por la señal de la cruz, con la que se defiende la cristiana Justina cortejada por el mago; a la leyenda de la conversión se han agregado más tarde

las leyendas del arrepentimiento y martirio del mítico obispo de Antioquía. A la época primitiva cristiana se remonta también la *Leyenda de Basilio*, que luego, en una narración legendaria (hacia 690) de Hrostsivth von Gandersheim, muestra al padre de la Iglesia como intermediario salvador de su colaborador y yerno, que ha firmado un pacto con el diablo para poder conquistar a la hija de Basilio consagrada a Cristo; tan sumisa y dócil a él se hizo que recaba de su padre el matrimonio; Basilio, mediante la oración, no sólo recupera a un creyente para la Iglesia, sino que también consigue que el cielo devuelva al pecador el documento del pacto. La *Leyenda de Teófilo*, surgida ya con el florecimiento del culto mariano y fijada tanto en prosa griega como latina, halló igualmente a través de la monja Hrostsivth su primera versión poética, en la que el sacerdote, originariamente piadoso y modesto, herido en su ambición por la suspensión de su cargo, recurre a la ayuda del diablo; pero Dios le empuja al arrepentimiento y María le ayuda a recuperar la carta de abjuración. Esta leyenda, que gozaba de especial popularidad, fue dotada por Gonzalo de Berceo (*Los Milagros de Nuestra Señora*, 1.ª mitad del s. XIII) de una ejemplar escena nocturna del pacto en el crucero de la iglesia, confiriéndose el perjurio la señal infernal de la pérdida del «buen color».

Los personajes de la historia profana sospechosos de pacto con el diablo, para los que no se hallaba ningún piadoso intermediario salvador, recibieron su fijación literaria en la leyenda popular y en la literatura profana. Ya una novela satírica del siglo VI fundamentaba la reconversión del emperador Juliano al paganismo en la desmedida ambición que le impulsó a hacer un pacto con el diablo, y todavía seiscientos años más tarde la *Kaiserchronik* (1135/50) alemana hablaba del pacto del poderoso con el diablo. El tiránico Ezzelino da Romano fue transformado por la leyenda en un hijo del diablo; en el drama renacentista *Ecerinis* (hacia 1300) de A. Mussato se destiló su destino en una trama en la que el protagonista, tras la confesión de su madre de que era hijo de Satanás, se adhiere a este padre y, como enviado suyo, avanza hacia la meta del poderío universal. Especialmente sospechosos eran, en la concepción general, los hombres que se dedicaban a las ciencias naturales y disponían de conocimientos inquietantes. Así la sospecha de una alianza con el maligno tampoco se detuvo ante un Papa como Silvestre II, distinguido sobre todo por sus conocimientos matemáticos,

que según la leyenda (Siegebert von Gembloux, *Chronicon*, princip. s. XII; William of Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, 1142; poema latino de princ. s. XIII) debía su ciencia y su carrera a un pacto con Satanás y tenía a su servicio a un ayudante infernal, hasta que, sorprendido por la muerte, tuvo que dejar al diablo su alma hipotecada. Más inofensivo parece el poeta Virgilio, convertido en la Edad Media en un profeta y mago, cuya fama como autor de artificios mágicos procedía de Nápoles, ciudad de su sepulcro, y cuyas realizaciones de mago fueron configuradas según modelos orientales. Ya en Jansen Enikel (*Weltchronik*, hacia 1280) Virgilio recibe sus enseñanzas de un diablo embotellado; F. Hemmerlin contaba hacia 1445 que Virgilio había traído a Italia la magia de Salomón y sus escritos nigrománticos y había obligado a un diablo embotellado a traducirle los libros escritos en caldeo, y el libro popular francés de compendios cíclicos *Les Faicts merveilleux de Virgille* (s. XVI) cuenta que se hizo despedazar y salar por sus alumnos con el fin de rejuvenecerse, pero no puede resucitar a la vida porque el emperador, horrorizado, apuñaló al experto fámulo como presunto asesino de Virgilio. El papel de Virgilio como mago se acabó cuando el Humanismo esclareció la biografía del poeta Virgilio.

Otros personajes de la Edad Media aliados del diablo, más o menos fantaseados, se ven inducidos por razones parecidas a abjurar de Dios. La codicia es la fuerza impulsora de aquel Endo empobrecido por su dilapidación, de quien el inglés W. Map (hacia 1200) cuenta que se convirtió en ladrón y asesino por influjo del diablo; no pudiendo tampoco borrar sus pecados por la penitencia, fue quemado en la hoguera por orden del obispo; el orgullo intelectual es el rasgo distintivo del mago Klingsor de Hungría, que en la epopeya *Singerkriec uf Wartburc* (hacia 1260) se enfrenta al piadoso Wolfram, pero no puede vencerle en el concurso de adivinanzas ni siquiera con la ayuda del diablo Nasion. También las dotes sobrehumanas del mago Merlin (Robert de Boron, *Merlin*, epopeya, hacia 1200) se hallan en el terreno de la magia y de la profecía, pero mientras que él —aunque hijo real del diablo e instrumento, según resolución del infierno, para vencer el poder de Cristo— utiliza sus conocimientos para el bien y, como iniciador de la Tabla Redonda del rey Arturo, se convierte en campeón de la recuperación del Grial, Roberto el Diablo (Étienne de Bourbon, 1.ª mi-

tad del s. XIII; Anónimo, *Robert le Diable*, siglo XIII), prometido por su madre al diablo si éste cumplía el deseo que ella tenía de un heredero, es diabólico desde su nacimiento y sólo se redime a través de un camino ascético de penitencia.

El motivo del aliado del diablo se hace cada vez más frecuente a finales de la Edad Media. La inquietud religiosa, que admitía la duda en no pocos dogmas de fe y que dio lugar finalmente a la Reforma, y los sorprendentes resultados de las ciencias progresistas trajeron consigo una inseguridad que hacía sospechar, como problemático y antidivino, del nuevo tipo humano que aparecía. Representantes del pensamiento moderno como ¶ Paracelso, Nostradamus, Bacon, Galilei, adquirieron fama de tener alianza con el diablo; la creencia en las brujas se extendió como una epidemia. Con estos síntomas experimentó la figura de ¶ Teófilo (representaciones alemanas, *Theophilusspiele*, del s. XIV y XV) una corrección decisiva hacia el mal: no es ya al principio un sacerdote ejemplar, sino un orgulloso cuerpo extraño dentro del clero, cuyo cese está justificado. Si Teófilo, gracias a su poder sacerdotal, obliga al diablo a que le sirva, la escena introductoria del consejo de los diablos en *Spiel von Frau Jutten* (1480) de D. Schernberg, en que halló su culminación artística la leyenda del papa femenino conocida desde el siglo XIII, representa las facultades de Jutta, así como Robert de Boron las de ¶ Merlin, como un proyecto infernal cuyo éxito está garantizado por el orgullo, la ambición y el ansia de saber de la muchacha. Igual que Teófilo, la pecadora coronada con la tiara se libra del infierno por la intercesión de María, a la que se dirige implorante en el momento de la muerte. El impulso humano de conocimientos, ya en sí sospechoso, adquiere por su encarnación en una mujer rasgos especialmente perversos, y el miedo —presente ya en las leyendas sobre el Papa Silvestre— a un posible aliado del diablo disfrazado de padre de la cristiandad se dejó también aquí. Sin embargo, el orgullo intelectual como medium de la seducción diabólica podía demostrarse también, como sucede en el auto holandés *Mariken van Nieumeghen* (1485/1510), en una muchacha del pueblo, a la que el diablo promete instruirla en las Siete Artes liberales pero cuya tarea verdadera consiste en ganar, junto con el diablo, almas para el infierno en una fonda de Amberes. Gracias a la «institución moral» de un teatro ambulante que Mariken ve en una visita a su ciudad natal de Nímega y que representa el perdón de un pecador, se

ve movida a la conversión. Lo que en las leyendas sobre Silvestre y la ¶papa Juana era recelo, al protestante Th. Naogeorg (*Pammachius*, drama, 1538) se le presentaba como una realidad coetánea, en la que veía a la Iglesia romana convertida en una servidora de Satanás. Imaginó una situación —de la historia de la salvación— en la que los demonios, encadenados durante la visita que Cristo hace a los infiernos son puestos en libertad de nuevo para imponer a los hombres la resolución a favor o en contra de Dios, e hizo que el Papado se decidiera en contra de Dios: se constituye en abogado defensor de los hombres en su exigencia de bienestar terreno. La oración que el consejero del Papa dirige, por encargo de éste, al diablo durante la escena del pacto, es una perversión del luteranismo. El disfrute de la vida, además de la fama y del poder, constituyen también en la leyenda polaca de Pan Twardowski, atestiguada ya en el XVI pero no fijada sino en el XIX, el incentivo para el pacto, a cuyo cumplimiento obliga el diablo mediante la referencia al «verbum nobile» del aristócrata; preservado éste del infierno gracias al canto de un himno mariano, fluctúa desde entonces entre el cielo y la tierra. El posible modelo original histórico de Twardowski habría sido un coetáneo de ¶ Fausto (*Historia von D. Johann Fausten* 1587), cuya fama oscureció la de los otros aliados del diablo. Como en el caso de la ¶papa Juana, la incompetencia que Fausto cree tener a su paso del camino es una ilusión escenificada por el diablo, y la presunción intelectual de Fausto y la obsesión de investigador son trampas de Satanás y pecados mortales que le cierran para siempre el camino hacia Dios. La soberbia de Fausto se asemeja a la de Cenodoxo, en el que el jesuita J. Bidermann (*Cenodoxus*, drama, 1602) poco después representó otra vez —ahora sin pacto expreso con el diablo— la amenaza del hombre por la emancipación del espíritu de la ciencia.

La leyenda —surgida en el siglo XVII— del duque de Luxemburgo, de quien, ya durante su detención en relación con los procesos de envenenamiento, se decía que había pactado con el diablo para afirmar su poder y tener suerte con las mujeres (*Pacta und Verbündnis des zu Paris in Verhaft sitzenden Herzog von Luxemburg*, 1680), pacto que le cuesta la salvación de su alma en la tradición posterior, es un producto rezagado de las versiones del motivo surgidas al comienzo de la edad moderna, así como la leyenda —que puede remontarse a la misma época— del ¶buque fantasma, en cuyas

sobrehumanas hazañas marineras se refleja todavía algo del espíritu de la época de los descubrimientos, pero que no ha tenido un tratamiento literario hasta el siglo XIX (R. Wagner, ópera, 1843).

EL joven ocioso que en la *Tragoedia von einem Buler und Bulerin* (1593) del duque Heinrich Julius von Braunschweig vende su alma al diablo para poseer a la mujer de otro, y a cambio tiene que pagar con su vida, es un fenómeno singular en la literatura alemana de aquella época, pero recuerda al rico desarrollo coetáneo en el drama español, que presenta a los aliados del diablo casi siempre en el papel de jóvenes frívolos cuyo pacto sólo sirve para lograr la posesión de una mujer amada. Por una parte esta frivolidad ayuda a reducir las proporciones de su pecado, de tal suerte que pueden ser redimidos por la intervención de personajes celestiales, y por otra parte su pasión aparece también a una luz infernal a partir de su pacto demoníaco. Ya en el primer drama de la literatura española, aunque no destinado a su representación, *La Celestina o Comedia de Calixto y Melibea* (1499) de F. de Rojas, el desdichado amante Calixto no pide él mismo ayuda al diablo, sino que la alcahueta Celestina, contratada por él, consigue con la ayuda diabólica que Melibea consienta en una cita, que Calixto deberá pagar con la muerte. Otros amantes entran directamente en contacto con el demonio, que les ayuda pero les trae la perdición. En el drama *El amparo de los hombres* de A. Mira de Amescua (hacia 1577 a 1644), Federico, sin recursos y rechazado, es quien primero acude al demonio, y luego su rival, más afortunado pero empobrecido entretanto; el primero expía su perversión haciéndose monje, al segundo se le perdona porque se había mantenido firme en su fe mariana. Mucho mejor librado sale el enamorado que ha pactado con el diablo, en *Un gusto trae mil disgustos* de J. Pérez de Montalbán (1602-38), aunque un arrebató le haya llevado a asesinar al padre de su amada: el hermano de la cortejada ama a la hermana del asesino y, por eso, se muestra dispuesto a la reconciliación. En cambio, en *Quien mal anda, mal acaba* de J. Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639), el amante, que reclama ayuda diabólica para un adulterio, es descubierto y detenido por la Inquisición.

El motivo se agrava en la dramática española en el sentido de que se discute en él la propensión, ya mencionada varias veces, de lo sacerdotal y santo para el mal. La monja Doña María (Mira de

Amescua, *Vida y muerte de la monja de Portugal*) es tentada por un demonio, que la persigue, no sólo apareciéndosele en figura de amante suyo y trayendo también a su celda antiguos amantes reales, sino sobre todo induciéndola a hacer falsos milagros, de tal suerte que sólo una auténtica penitencia puede salvarla de la Inquisición y de la caída de su alma en poder del diablo. Aún fue más lejos el autor con *El esclavo del demonio* (1612) al hacer que un joven santo sucumbiera a las insinuaciones diabólicas, hasta el punto de que éste, después de haber disuadido a un noble del rapto de una muchacha, rapta a esa misma muchacha, vive con ella como bandido en el monte y pretende aún poseer a la hermana de ella, cuando una intervención del cielo le hace reflexionar, de suerte que intenta reparar sus faltas. El punto culminante de este desarrollo lo constituye la adaptación de Calderón (*El mágico prodigioso*, 1637) de la leyenda de Cipriano, tomada del *Flos Sanctorum* (1580-1603) de A. de Villegas Selvago. El pacto diabólico del filósofo apasionadamente enamorado no logra su objetivo, ya que ni el maligno mismo puede vencer la fe de la cristiana Justina, por lo que Cipriano reniega de él, reconoce al Dios de los cristianos como señor suyo y sufre la muerte del martirio junto con Justina. Calderón recogió también la variedad femenina del motivo en el argumento de santa Eugenia de Alejandría (*El José de las mujeres*, 1660), cuya protagonista, una muchacha romana muy culta, se ve puesta entre dos personajes de su ambiente, un piadoso — ermitaño y un demonio, y este último trata en vano de atraerla al orgullo religioso. Sin el factor del amor, el motivo se encuentra también en A. M. del Campo (*El renegado de Francia*, s. XVII), cuyo sacerdote invoca, por causa de un crimen cometido, la ayuda del demonio y sella con su sangre un pacto con él, pero también aquí María le arrebató al diablo la presa que ya se creía segura.

En la época de la Ilustración el motivo, que correspondía tan poco a la experiencia y a la razón, sufrió un retroceso. De modo significativo excluyó Lessing al diablo en uno de sus dos esbozos de *Fausto* (1759), y en el otro siguió el modelo de la antigua fábula, pero hizo que los diablos conquistaran sólo a un fantasma, pues Fausto y su ansia de saber — el «más noble de los impulsos» del hombre — se justifican y el aliado del diablo se salva de un final desgraciado.

Sin embargo, un hilo sutil de la tradición se extiende desde las creaciones del motivo del siglo

XVII hasta la revivificación del motivo en la época de Goethe. El inofensivo diablo embotellado que (en L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, novela, 1641 y en su adaptador A.-R. Lesage, *Le Diable boiteux*, novela, 1707), agradecido por su liberación, deja que el estudiante Cleofás eche unas miradas escrutadoras dentro de las casas des-techadas de Madrid, tiene la mera función de descubrir ante el espectador un cuadro de costumbres, sin contraer compromisos. En cambio, en la novela de J. Cazotte *Le Diable amoureux* (1772), cuyo ambiente español señala claramente la línea tradicional que viene de allí, aparece el diablo en figura de la hermosa Biondetta, que tiende sus redes al joven oficial sin poder seducirle ni dominarle al final, ya que el pensamiento de su madre le preserva del pecado. La novela galante de aventuras de Cazotte fue tan significativa para el satanismo del romanticismo negro como lo fue, en otro plano muy distinto, el *Faust* de Goethe (fragmento, 1790; 1.ª parte, 1808; 2.ª parte, 1832), en el que el principio ético del esfuerzo permanente junto con el «amor desde lo alto» —en el que está integrado el amor humano-femenino— contribuye a la salvación del protagonista. En la novela de su amigo F.M. Klinger *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791), surgida al mismo tiempo que la fase primitiva de la obra de Goethe, se expresa claramente que no siempre se consideró posible la superación del mal. Una vez más se desarrolla aquí la historia del pacto diabólico a partir de un plan de los habitantes del infierno, conforme al cual Leviatán da al protagonista una visión negativa del mundo y le hace perder el «hilo de la longanidad y la dirección de lo eterno»: nihilismo como consecuencia del pacto con el diablo. A la misma desesperanza infernal le conducen el incesto y el asesinato, en la famosa novela de terror *The Monk* (1795) de M.G. Lewis, al superior de un convento, que vende su alma a cambio de satisfacer su irrefrenable pasión. Un punto culminante de visión nihilista del mundo lo constituye luego el motivo en las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804) atribuidas a A. Klingemann, cuyo narrador en primera persona fue engendrado con el concurso del diablo, a menudo cree que es él mismo un diablo y tiene la sensación de que el mundo es un manicomio tras del cual acecha la nada.

A principios del siglo XIX, cuando tanto la literatura culta como la trivial utilizaba el motivo no ya como verdad creída, sino como símbolo del pecado, F.-R. de Chateaubriand (*Le Génie du Chris-*

tianisme, 1802) pudo recomendar el diablo como atractivo poético desde una especie de renovación estética del cristianismo. La fascinación que ejercía lo satánico suscitó simpatías hacia el ángel caído, pero más aún hacia el pactante humano-demasiado-humano. E.T.A. Hoffmann, en su primera obra, *Die Elixiere des Teufels* (novela, 1815-16), se inspiró en la motivica trivial del inglés Lewis y quedó parcialmente aún prendido en ella: como en las *Nachtwachen*, se trata de un hombre con tara demoníaca desde su origen, como en Lewis el monje, que sucumbe a los lazos de Satanás, se ve arrastrado al crimen por la vanidad y el ansia de fama y sólo de un modo vacilante consigue volver al camino recto hasta que la muerte de la mujer amada lo redime definitivamente. Mientras que Ch.R. Maturin en la novela *Melmoth the Wanderer* (1820) continuó esta línea de la literatura satánica y hace que su Melmoth, que desesperanzado por el sufrimiento de los hombres ha concertado un pacto con el diablo, termine en la desesperación como captador de almas del infierno, ya que nadie está dispuesto a redimirle mediante sustitución, se inició con los relatos de pactos diabólicos de L. Tieck (*Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, 1800) y de E.T.A. Hoffmann (*Der Kampf der Säng-er*, 1819) una tradición que enlaza con los personajes medievales de *!Tannhäuser* y de *!Heinrich von Ofterdingen* y está más cercana al cuento. En ambos casos el trovador, desdichado en el amor, concierta un pacto, que en Tieck conduce definitivamente a la perdición en el monte de Venus y en Hoffmann termina con la ruptura del pacto por parte de Ofterdingen y la salvación de éste. La hábil combinación de motivos de los dos relatos por R. Wagner (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, ópera, 1845) equiparó la estancia en el monte de Venus a un pacto diabólico, en el que el desesperanzado de su redención se refugia nuevamente, antes de que le alcance el mensaje de la gracia. En cambio, el cazador furtivo (F. Kind/C.M.v. Weber, *Der Freischütz*, ópera, 1821), que pierde la salvación de su alma por una bala certera y cuyo modelo literario en una novela corta de J.A. Apel (1810) acabó en el manicomio, se salva por el amor indulgente de la novia y la intercesión de un — ermitaño. De modo parecido el polaco A. Mickiewicz (*Pani Twardowska*, balada, 1822) le quitó gravedad al argumento de Twardowski en una primera versión poética, influida por Goethe, dándole un girmo más alegre al desenlace y haciendo que el diablo renunciara al

cumplimiento del pacto. De la motivica popular del cuento se ha tomado finalmente la venta de la sombra en *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) de A.v. Chamisso: el oro adquirido por la sombra no conduce a la felicidad, sino que la pérdida de la sombra trae consigo el aislamiento, del que apenas pueden resarcir la ciencia y la naturaleza.

Pese a la tendencia estilística cada vez más realista, la tradición del motivo del aliado del diablo no se interrumpió en modo alguno tras extinguirse el Romanticismo. Es uno de esos motivos irracionales de la literatura del siglo XIX que con su función simbolizadora formaban un contrapeso frente al realismo detallista. La malla de relaciones e influjos en el postromanticismo es tupida. El americano W. Irving (*The Devil and Tom Walker*, relato, 1824) se hallaba bajo la impresión de leyendas alemanas, el ruso N.V. Gogol (*Večer nakanune Ivana Kupala/La noche de San Juan*, relato, 1831-32, *Portret/El retrato*, relato, 1835) está influido claramente por Hoffmann; H. de Balzac (*Le Centenaire ou les deux Behringheld*, novela, 1822; *Melmothe réconcilié*, relato, 1835) igualmente por Hoffmann, pero también por Maturin; Dumas padre (*Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, drama, 1836; *Le Meneur des loups*, novela, 1857) por Lewis, cuyos groseros efectos en su drama de Don Juan sofocan la trama que procede de P. Mérimée (*Les Ames du purgatoire*, relato, 1834) y prescindir del pacto con el diablo; W. M. Thackeray (*The Devils Wager*, relato, 1833, *The Painter's Bargain*, relato, 1834) deja entrever el influjo francés; F. Soulié (*Les Mémoires du diable*, novela, 1837-38) tomó mucho de Lesage y de la novela de terror; y el drama histórico-filosófico *Iridion* (1836) de Z. Krasinski muestra el influjo del *Faust* de Goethe. Todavía el relato de J. Verne *Maître Zacharius* (1874) tiene influencias de Hoffmann. Los impulsos animicos al pacto con el maligno son los de siempre, constantemente renovados. El amor sin esperanza es el que mueve al personaje central en *Večer nakanune Ivana Kupala* así como a Don Juan y a su amada Marta en *Don Juan de Maraña*, la codicia al yankee en *The Devil and Tom Walker*, la ambición de artista al pintor cuyo retrato del maligno trae desgracia a todos los posteriores poseedores del cuadro en *Portret* así como al maestro relojero presuntuoso en *Maître Zacharius*, y el deseo de disfrutar de la vida al poeta en *The Painter's Bargain*. El mago de *Le Centenaire* quiere vivir eternamente; en cambio el Mel-

mothe de Balzac, a diferencia del Melmoth de Maturin, quiere comprar la deseada muerte. Curiosidad perversa es el acicate del aliado del diablo Armand de Soulié, e instintiva sed de venganza la del zapatero que se transforma en un ogro en *Le Meneur des loups*. En Krasinski se renueva la antigua concepción de un proyecto infernal contrapuesto al plan divino de salvación y en cuyo instrumento se convierte el protagonista.

La aportación en lengua alemana de la época postromántica consistió en renovar variantes populares-legendarias del motivo. La balada de E. Mörike *Der Feuerreiter* (1824) utilizó, al describir a aquel hombre inquietante que había «hablado impiamente del fervor», tantos elementos de la creencia popular como J. Gotthelf en la novela corta *Die schwarze Spinne* (1842), en la que la campesina, que con el pacto quería liberar a su aldea de Fronlast, al no cumplir el contrato acarrea una plaga diabólica sobre el país, plaga que sólo termina con la autoinmolación de otra mujer. También el tratante de caballos en la balada de A. v. Droste-Hülshoff *Der Spiritus familiaris des Rosstäuscher* (1844), que enlaza con las *Deutsche Sagen* (1816-18) de los hermanos Grimm, sólo puede liberarse del ayudante infernal mediante el sacrificio de su vida. La leyenda medieval del mago Virgilio fue interpretada por W. Alexis (*Der Zauberer Virgilius, ein Märchen aus der Gegenwart*, 1851) conforme al espíritu de la época en el sentido de que la supervivencia del poeta como mago es un castigo por haber sido él el primero en tejer un nimbo oriental en torno a la cabeza de un príncipe occidental.

En este punto hay que mencionar que a mediados del siglo XIX surgió una especie temática en cuyo centro está igualmente el motivo del aliado del diablo pero que se aparta de la consideración del desarrollo del motivo, porque lo que pretende es demostrar la imposibilidad de un pacto diabólico: son las obras literarias sobre procesos de brujas. Las brujas representadas en ellas, son imaginarias, pretenden probar que la creencia en brujas es errónea, que a menudo se ponía en escena incluso por venganza personal y se provocaba al menos por obcecación y fanatismo religioso y que los juicios y quemas de brujas eran crímenes inhumanos. Esta tendencia, que sólo pudo imponerse con la definitiva desaparición de la creencia en brujas, no ha variado desde la novela de W. Meinhold *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (1843) y los tratamientos literarios, más o menos de la misma

época, de los procesos de brujas en el Salem americano (C. Mathews, *Witchcraft or the Martyrs of Salem*, drama, 1846; J.W. de Forest, *Witching Times*, novela, 1857; H.W. Longfellow, *Giles Corey of the Salem Farms*, drama, 1868; A. Miller, *The Crucible*, drama, 1953).

Un paréntesis dentro del motivo une al romántico alemán Hoffmann con el ruso F.M. Dostoievski, realista y analizador de almas. Stavrogin (*Besy/Los demonios*, novela, 1871-72) está tan dominado por Satanás que ve en él a su segundo Yo, un doble, y el horror le impulsa finalmente a la muerte, y el intelectual Ivan Karamazov (*Brat'ja Karamazovy/Los hermanos Karamazov*, novela, 1879-80) ve sentado delante de él y vivo al diablo, a quien él en su relato del Gran Inquisidor había conjurado como al adversario, victorioso y «más humano», de Cristo, cuando se da plenamente cuenta de la culpa de su parricidio espiritual, una alucinación provocada por su fiebre nerviosa y al mismo tiempo símbolo de un poder metafísico que le juzga. Más cerca de la variedad popular del cuento están el relato de R.L. Stevenson *The Bottle Imp* (1891) y el de J. Masfield *The Devil and the Old Man* (1905); en ambos se le quita al diablo la compensación de sus servicios estipulada en el pacto. La idea popular de lugares «malditos» pertenecientes a la esfera de influencia de Satanás se desarrolla en la novela *La Colline inspirée* (1913) de M. Barrès, en la que tres hermanos no consiguen hacer de un lugar así un templo cristiano, sino que ellos mismos se entregan a la adoración del diablo. Muy fantástico parece en la ópera *Die Geschichte vom Soldaten* (1918) de Ch.-F. Ramuz/I. Stravinsky el pacto entre el diablo y el pobre soldado, que cambia su violín, su bien supremo, por un libro encantado que promete éxito, pero pronto tiene que reconocer que su añoranza del violín y de la patria a él negada es mayor que el miedo al infierno, a merced del cual le abandona el diablo triunfante. La variante del motivo desarrollada de la tradición rusa en la novela de M.A. Bulgakov *Master i Margarita/El maestro y Margarita* (aparec. en 1940, impresa en 1966-67) tiene una función mucho más satírica, ya que no sólo sirve de prueba de lo trascendental la aparición de ¡Satanás en el Moscú moderno, sino que la alianza de Margarita con él incluso «crea el bien».

Las recientes experiencias políticas han inducido a ver en el poder una atracción de Satanás para pactar con él. El general Harras en el drama *Des*

Teufels General (1946) está simbólicamente al servicio del diablo, del que sólo puede liberarle el propio exterminio, y en la renovación que hace Th. Mann del argumento de ¡Fausto (*Doktor Faustus*, novela, 1947) se ve el pacto diabólico en la voluntad de poder, en el pacto de la sociedad burguesa con los poderes totalitarios de la destrucción y se pone de manifiesto en el destino del genial compositor Leverkühn, que prefiere un arte formal facilitado por parálisis diabólica a ser un epigono; como en Dostoievski, el diablo se presenta a su socio como un hombre normal de su tiempo, medio realidad, medio quimera de una fantasía infectada ya por la enfermedad. La actitud antirromántica asocia a Mann con P. Valéry (*Mon Faust*, drama, 1946), cuyo diablo es la encarnación de todo lo irracional y no controlable por el hombre y que es preciso superar; y el problema del poder asocia al novelista alemán con la «Moralität» de L. Durrell *An Irish Faustus* (1963), en la que Mefistófeles-Asmodi promete a su socio poder sobre los hombres y dominio de las destructoras fuerzas del abismo, una seducción a la que Fausto no sucumbe, aunque con ello no ha vencido en modo alguno al diablo, sino que tiene que enfrentarse constantemente con él.

A. Graf, *Il diavolo*, Milán, 1889; M.J. Rudwin, *The Devil in Legend and Literature*, Londres, 1931.

Amazona.—Si en el mito griego de las amazonas y en leyendas parecidas de otros pueblos indogermánicos sobrevive el recuerdo de una situación de matriarcado, como se ha afirmado a menudo desde el *Mutterrecht* (1861) de J.J. Bachofen, sin embargo, no se puede hablar, con seguridad, de un reflejo realista de tal situación en el mito. Pues no se puede comprender por qué una posición directiva de la mujer tendría que significar al mismo tiempo su masculinización e incluso androfobia. Más bien, partiendo de la base psicológica de que también en la mujer existen rasgos viriles y de que las mujeres con porte viril provocan constantemente la admiración de ambos sexos, la fantasía humana ha elaborado un modelo gráfico y expresivo surgido tanto de ideas de temor como de asentimiento. Pues el ser de la amazona y su enjuiciamiento son discrepantes. Por una parte la mujer era para los griegos la encarnación de fuerzas puramente instintivas, y por eso, para subyugar a las amazonas, recurrieron a los legendarios creadores del orden moral: a Belerofonte, que

derrota en el combate a las amazonas, a ¹Heracles, que penetra en su reino y recupera el cinturón de Hipólita, y a Teseo, que protege a Atenas del asalto de las amazonas y toma prisionera a su reina (Hipólita o Antiope). En el arte figurativo, las luchas de las amazonas corren parejas con las luchas de centauros y gigantes. Sin embargo, la belleza de las amazonas en la representación plástica, en que parece expresado el ideal de una gracia suprema junto con una rígida insensibilidad, da testimonio del respeto que por otra parte se les profesó. En numerosas tradiciones locales aparecen como fundadoras de ciudades y cultos. Especialmente evidente parece su relación con Artemisa, protectora de las vírgenes. También la virginal Atenea muestra en sus naturales rasgos guerreros parentesco con las amazonas. La relación con Artemisa hace suponer, por otra parte, una enemistad con Afrodita. Aunque no propiamente opuestas al amor, las amazonas, por su táctica de conquistarse a mano armada al hombre, se apartan de las vías tradicionales de la diosa del amor, poseen algo así como un agresivo «olfato de la virilidad», como el que prendió en las mujeres de Lemnos, que mataron a todos los hombres de su isla. Por eso las persigue la maldición de Afrodita. Hipólita, Antiope y Pentésilaea fracasan en sus relaciones amorosas, y por eso sus sucesoras en la literatura renuncian de antemano al amor, que para ellas significa tanto como sumisión al hombre.

El mito amazónico aparece ya en la *Iliada*, donde las amazonas intervienen en la lucha a favor de los troyanos; y los autores antiguos hasta Ammianus Marcellinus y Jordanes en los siglos IV y VI d. de C. discutieron acaloradamente la existencia del gobierno de las mujeres. El origen y naturaleza del reino de las amazonas eran inciertos: ¿Habían huido las amazonas de sus maridos, los habían sojuzgado o exterminado? Para Heródoto el Estado de las amazonas entra en la serie de las utopías; las amazonas viven de la caza y del pillaje. Autores posteriores señalan una nueva organización del Estado amazónico y las leyes de su trato con los hombres que tiene lugar una vez al año con objeto de la procreación. La figura más significativa entre las amazonas, desde el punto de vista literario, es la reina Pentésilaea, que se presenta con un ejército ante los muros de Troya y es muerta en combate por ¹Aquiles, quien se aflige luego por la bella agonizante; el destino de ésta fue cantado en la *Etiópida*, poema perdido del ciclo troyano. Según otra versión (Ptolemaios Xenos) es Pentesi-

lea la que mata a Aquiles; éste, por mediación de su madre, resucita a nueva vida y se venga luego de la amazona. Para el romano Propertio el episodio está ya tan idealizado que la vencida triunfa por su belleza sobre el vencedor cuando el yelmo descubre el rostro de aquélla. Lo que dio al mito de las amazonas su mayor difusión y consolidación fue sin duda el hecho de que desde Diodoro se había incluido en la biografía de ¹Alejandro Magno un encuentro con las amazonas. También aquí ocupó el primer plano una reina: ¹Talestris, que quiere contraer una alianza amorosa con Alejandro con el fin expreso de engendrar un hijo del héroe más grande, a ser posible una heredera al trono. Al igual que Pentésilaea, también con Talestris va vinculada una larga tradición argumental.

En la ya mencionada historia de las mujeres de Lemnos hallaron expresión los celos que se abrigan contra la androfobia de las mujeres y contra el matriarcado. Esquilo (*Las suplicantes*, hacia el 463 a. de C.) interpretó el crimen transmitido de las cincuenta hijas de Dánae, que mataron en la noche de bodas a sus primos confiados a ellas, como extremada resistencia virginal al contacto del hombre. Sus criadas, por el contrario, representan en la canción coral el destino natural de la mujer, que sigue sólo una de las hermanas, Hipermestra, porque fue tocada por el poder contrario de Afrodita. Que la conquista del poder por parte de las amazónicas tiene también su parte risueña, lo demostró ya Aristófanes en *Las mujeres en el parlamento*, en que las mujeres aparecen ataviadas como los hombres para la asamblea popular y quieren tomar por su propia cuenta los asuntos ciudadanos, pero fracasan por su egoísmo y lujuria; también la comedia *Las mujeres en las Tesmoforias* pone de manifiesto que las mujeres, quejas de su falta de libertad, que durante cuatro días celebraban sesión en severo encierro sobre la Pnyx, son luego presa, sin embargo, de la voluptuosidad; y finalmente también el boicot provocado por ¹Lisístrata (411 a. de C.) contra los hombres se salva del fracaso sólo porque la análoga abstinencia de los hombres apresura las negociaciones. El contraste cómico entre teoría y praxis que caracteriza a las representaciones jocosas del motivo de las amazonas a través de los siglos se apoya en la dialéctica de que un gobierno político basado en la exclusión de los hombres no puede mantenerse más que con ayuda de los hombres y de que el instinto natural derriba todos los principios morales o

políticos. También los rasgos trágicos del motivo tienen aquí sus raíces.

Para el desarrollo del motivo en la literatura europea posterior a la antigüedad, el mito de las Amazonas específicamente griego no fue en principio tan relevante, porque los pueblos del espacio mediterráneo y del norte europeo podían recurrir a sus propias tradiciones similares. El *Libro de los Reyes* del persa Firdusi (1010), las narraciones de *Las mil y una noches* y la epopeya kirguís *Manas* conocen mujeres guerreras; los mitos germánicos tienen sus jóvenes guerreras y valquirias, la literatura irlandesa antigua y las bilinas rusas sus doncellas heroínas.

Muy similares a las Amazonas son las jóvenes guerreras de la leyenda germánica. En la leyenda nacional de los longobardos y aun posteriormente en la leyenda carolingia aparecen ejércitos y pueblos enteros de guerreras. También a Brunilda, que junto con las leyendas referidas a ella representa en lo germánico probablemente un cuento de extensión universal, que también tiene paralelos rusos, hay que imaginarla ante un fondo de una comunidad de mujeres; sin embargo, en la epopeya medieval vive todavía en el círculo de doncellas de una isla lejana. En ella se une el elemento guerrero con la androfobia. Se opone al amor y se resiste al afortunado galán aún después de superar éste felizmente la — prueba del pretendiente. Su resistencia vuelve a recrudescer durante la noche de bodas; con la pérdida de su virginidad desaparece su fortaleza. Este tipo se encuentra repetido en la *Historia Danica* de Saxo Grammaticus (1150-1220), que también dio una descripción resumida de estas jóvenes guerreras. La joven guerrera Lathgertha ha ayudado, en el combate, a Regner casándose más tarde con él, pero cuando éste vuelve a casa tras la batalla, ella lo apuñala con la punta de una flecha que tenía escondida en el vestido y toma en su lugar el gobierno del reino, ya que no quiere compartir la soberanía con el esposo. En la *Leyenda de Hrolf-Kraki* la reina Olof no quiere casarse: es muy hermosa, va siempre armada y vive como un general del ejército.

Junto a este tipo de guerreras existe otro igualmente belicoso, pero que no es enemigo del amor ni de los hombres y no lucha contra los pretendientes si no es para protegerse a sí misma, al pueblo y sobre todo al amado. Ambos tipos, que aparecen ya en la primera época, están representados en toda la evolución de la literatura, pero sus contornos se interfieren, pues la muchacha enemi-

ga del hombre se convierte con frecuencia en la doncella guerrera que lo protege cuando ha encontrado a su hombre adecuado. Característica común es su actitud y proceder libre e independiente, con desprecio del comportamiento femenino convencional. Al tipo amante pertenecen Swawa-Sigrun, personaje de los *Helgilieder* de las *Edas*, que cabalga con sus hermanas por las nubes y aparece esplendorosamente ante el héroe al que protege, estimula y finalmente reconoce como compañero suyo; Hervor, la hija de Heidrek, sacada del *Hunnenschlachtlied* (*Cantar de la batalla de los Hunos*); la Gudrun de la *Atlamál*; y, ya en época cristiana, la princesa Brida, de la epopeya legendaria *Orendel* (hacia 1196), doncella luchadora de fuerza extraordinaria, que reconoce inmediatamente en el disfrazado Orendel al hombre de sus deseos, le asiste en la batalla y más tarde se muestra firme tanto en el sufrimiento de la prisión como en la prueba de fidelidad conyugal. Pasando por la canción de gesta francesa la tradición de este tipo se mantuvo hasta los comienzos de la novela alemana en prosa. En *Herpin* (1430/40), de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, una duquesa, separada de su marido por una desgracia y que vive como mozo de cocina en la corte de Toledo, mata secretamente al gigante que asedia a la ciudad y defiende su victoria contra un impostor que presume de la acción; y en *Loher und Maller*, de la misma autora, una princesa conduce un ejército de infieles y se enamora del héroe que combate en el bando cristiano.

Tanto el tipo protector como el hostil lo conoce también la leyenda irlandesa de *Cu Chulain*, a quien la guerrera Scathach de la isla Scathach había instruido en el uso de las armas. Cuando la isla es atacada por otra guerrera llamada Aoife, Cu Chulain vence a Aoife y la hace su amante, de quien nace su hijo, el luego famoso Conla. En la bilina rusa *Dobrynja y Dunaj* está representado el tipo de joven guerrera Nastasia, hija del rey lituano; a ésta le gusta la vida militar y ataca al héroe Dunaj cuando éste viene a solicitar para su señor Vladimiro de Kiev la mano de la hermana de Nastasia. Dunaj vence a Nastasia, pero en la competición de tiro con arco, que se celebra con motivo de las bodas, ella se muestra superior y da en la diana, mientras que él falla el tiro y alcanza a Nastasia en el pecho, quedando la duda de si fue por error o porque ella se le hacía demasiado peligrosa. También la madre de Sokol'nicek en la bilina de *Il'ja y Sokol'nicek* fue una heroína, a quien vio-

l6 Il'ja y cuya deshonra quiere vengar el hijo de Il'ja en su propio padre. La canción sureslava de la doncella disfrazada de guerrero habla de la hija de un hombre que no tiene hijos varones, la cual entra en combate supliendo a un guerrero y vuelve cubierta de fama. Las épocas de crisis nacionales, en las que las mujeres se veían obligadas a tomar las armas, han contribuido al mantenimiento y re-vivificación del tipo de heroína. Así en la literatura sureslava la joven jeduque representa una variante popular del tipo, reflejando en parte también la realidad social de las luchas contra la soberanía turca. Una típica tradición nacional se halla presente en las leyendas bohemias de Libussa y la guerra de las doncellas, cuyos narradores posteriores (Dalamil, 1308/14 y Hajek von Libotschan, 1541) han acercado considerablemente el argumento al mito clásico de las amazonas. La juez comarcal Libussa cede al deseo del pueblo de ser gobernados por un hombre, aunque les advierte y previene que el esposo, reconocido por ella proféticamente, oprimirá al pueblo. Con el gobierno de Primislao se acabó el tiempo del dominio de las mujeres, pero las doncellas, que gozaban bajo Libussa de libertades guerreras, se coaligan —todavía en vida de Libussa o ya después de su muerte— contra la tiranía de los hombres, construyen una fortaleza y al mando de la dirigente Wlasta acometen acciones guerreras, hasta que Primislao, sirviéndose de un ardid, las despoja de sus mejores guerreras y Wlasta cae en la lucha, siendo arrojada después a los perros.

Si en la leyenda de Wlasta se reflejó una vez más la concepción de un Estado amazónico y de alianzas guerreras de mujeres, en la leyenda germánica, irlandesa y rusa fue perdiéndose cada vez más, con el aislamiento de la guerrera, el fondo asociativo. Con relación a la leyenda griega de las amazonas, el mismo paso había sido dado por Virgilio con la figura de la princesa de los volsgos, Camila (*Eneida*, 30/19 a. de C.). Educada en el oficio de las armas desde la niñez por su poscrito padre, rechaza el matrimonio y sirve sólo a Diana; acude en ayuda de Turno en la lucha contra Eneas, cae —orgullo de Italia— tras muchas acciones heroicas, y una ninfa, por mandato de Diana, la vengó de su cobarde asesinato.

En el desarrollo del motivo en época post-clásica, esta heroína solitaria adquirió más importancia que el gobierno amazónico. También se puede encontrar este tipo en las heroínas del Anti-

guo Testamento, en Judith, que mata en su propia tienda de campaña a Holofernes, general que amenazaba a su patria, y en Débora, que marcha con el ejército contra los opresores cananeos. La leyenda cristiana de Asenet idealizó a la mujer egipcia de José, mencionada en la *Biblia*, convirtiéndola en heroína que vive en la torre de un jardín y rechaza a todos los hombres hasta que aparece José.

El motivo de las amazonas experimentó un nuevo éxito con la sorprendente propagación que obtuvo en el Renacimiento y aun en el Barroco. Las razones son muy varias: concurrieron influencias literarias y acontecimientos reales. A la intensa recepción de la literatura clásica antigua se añadieron modelos orientales, así como la tradición de historias caballerescas de la Baja Edad Media, cuyas versiones italo-francesas contenían ya figuras de mujeres belicosas. En el punto de confluencia de estos influjos está la epopeya de Boiardo, *Orlando innamorato* (1483-95), que con Bradamante y Marfisa creó los prototipos —susceptibles de amplio desarrollo— de la mujer guerrera que sucumbe a un amor y el de la acérrima enemiga de los hombres. El héroe Ruggero, educado en el paganismo, acude en ayuda de un supuesto caballero, que en realidad es Bradamante, y se enamora de ella. Aunque él se hace bautizar, la resistencia de los padres de Bradamante a la boda no se rompe sino por un ardid de la hija, que, previendo el triunfo de Ruggero, finge querer reconocer como marido sólo a aquél a quien ella no sea capaz de vencer en el combate durante todo el día. Por el contrario, Marfisa, que está en el bando moro, guerrera de sentimientos varoniles, que nunca se despoja de su armadura y que por su ardor belicoso desafía con cualquier pretexto a los hombres, se descubre finalmente como hermana de Ruggero. Cuando ambas guerreras se encuentran, luchan encarnizadamente; Marfisa defiende su fama, y Bradamante está celosa porque ve a Marfisa aliada con su amado. Mientras Bradamante se quita la armadura y se une con Ruggero, Marfisa continúa dejándose llevar de su inclinación varonil. Ariosto recogió a ambos personajes en su epopeya *Orlando furioso* (1516), los adaptó más al mito de las amazonas y aventuró una nueva complicación del motivo que más tarde fructificaría sobre todo en el sector de la comedia. A través de Ariosto, para quien una mujer se enamora de Bradamante vestida de hombre, se inició una tradición del motivo que se había anunciado sin consecuencias en el

Herpin, con la princesa enamorada de la duquesa disfrazada.

Entre las publicaciones de las epopeyas de Boiardo y de Ariosto se sitúa el descubrimiento de América, que actualizó notablemente el motivo. Ya en la antigüedad el Estado de las Amazonas se había convertido en un problema geográfico. Una vez que la región del sur del Mar Negro, en la que Alejandro Magno debió haber encontrado a las Amazonas, estaba demasiado explorado para poder defender allí todavía la existencia de un Estado de mujeres, se intentó asentarlos en Libia o en una lejana isla oceánica. De la literatura geográfica de la Baja Edad Media tomó Marco Polo (finales del s. XIII) el esquema y describió la isla como situada en el océano Índico. Luego ¡Colón informó que las Amazonas vivían en algunas islas del Caribe, de las que le habrían alejado vientos adversos. Los conquistadores estaban convencidos de encontrar el país de las Amazonas en las Indias occidentales. G. de Carvajal (*Descubrimiento del Río Amazonas*) propagó la noticia de que Orellana las había encontrado en el llamado según ellos Amazonas, y ¡Cortés escribió a su emperador en la cuarta carta diciendo que estaban asentadas en una isla al otro lado del continente en el Océano Pacífico. Entretanto había aparecido en 1508 el *Amadís* de G. Rodríguez de Montalvo, cuya continuación, *Las Sergas de Esplandián*, basada en el episodio de Pentésilea ante Troya, narra la intervención de la reina de las Amazonas a favor de los turcos en la lucha sostenida por defender Constantinopla, cercada por los cristianos. Ésta desafía en duelo a Amadís y a su hijo Esplandián y es vencida tanto por la destreza de Amadís como por la belleza de Esplandián, de quien se enamora, pero acepta a otro hombre de su bando y se hace cristiana. También en el libro 7.º aparecen Amazonas, pero aquí luchan en el bando cristiano. Como patria de las Amazonas se indica una isla de California, y la descripción que hace Montalvo de la isla parece presuponer el informe de Colón. Cuando, en 1542, J.R. Carrillo navega a lo largo de la costa norteamericana del Pacífico, menciona ya como un hecho el nombre de la península aún hoy llamada California.

En 1575 Tasso llevó a su apogeo la epopeya heroica con *La Gerusalemme liberata* y con ella los dos tipos de doncella guerrera en la figura de la delicada y amorosa Erminia y de la virago «de sentimientos viriles» Clorinda. Clorinda, al igual que la Camila de Virgilio, está familiarizada desde la ni-

ñez con las armas, y combate, como Marfisa, en el bando cristiano. Ama al jefe cristiano Tancredo, por quien es correspondida, pero oculta este amor obstinadamente bajo el manto del odio. La armadura acentúa su belleza, y los caballeros cristianos están cautivados por ella. Tancredo sigue a la que se oculta en la extraña armadura y tras dura lucha le hunde la espada en el pecho: como en Pentésilea, el yelmo caído descubre la belleza de la agonizante, y lleno de dolor corre Tancredo a la próxima fuente para bautizar con agua a su amada. Junto a las heroínas de Tasso se sitúan los personajes femeninos, influidos igualmente por Ariosto, de *The Faerie Queene* (1589-96) de E. Spenser, entre los que tanto la caballerosa Britomart como la dianesca Belpheobe —uno de los seudónimos de la reina Isabel— encarnan el ideal positivo de la virago, mientras que Radigunda es, por su rechazo del amor, una Amazona hostil a los hombres. Orgullosa y cruel obliga a los hombres sometidos a vestirse de mujeres y hacer trabajos femeninos. Vence al caballero Artegall no por la fuerza, sino por su belleza: de nuevo el yelmo se le cae de la cabeza a la guerrera en la lucha. Artegall es salvado por su amada Britomart, y son liberados los caballeros apresados por Radigunda y sus luchadoras, pero Britomart hace que los liberados juren fidelidad no a ella misma como libertadora, sino a Artegall, porque ella aborrece el dominio de las mujeres. El gobierno de Radigunda está modelado según las concepciones antiguas.

La popularidad y gran difusión del motivo de las Amazonas en la literatura de los siglos XVI y XVII apenas se puede explicar de una manera completa. Sin duda hubo en este tiempo con bastante frecuencia mujeres-soldados y guerreras, así como también mujeres estudiantes vestidas de hombre, cuyo papel literario aún habrá que comentar. El ejemplo de Juana de Orleans todavía no había desaparecido de la memoria, desde Inglaterra influía el ejemplo de la reina «virgen» Isabel y desde Suecia el de la varonil reina Cristina. El Humanismo y el Renacimiento hicieron también posible para la mujer una movilidad más libre traspassando límites a ella impuestos hasta entonces. El ideal de mujer instruida como el hombre así como la complacencia con que se veía a las mujeres valerosas y resueltas tenían su peso. En la España de los siglos XVI y XVII el adjetivo «varonil» aplicado a una mujer no era un desprestigio sino una distinción. Sin embargo, la frecuencia del motivo tal vez se pueda explicar sobre todo por su aplicabili-

dad artística: los poetas se sintieron fascinados por la concepción antigua de las Amazonas, cuyas sucesoras se creía haber descubierto en el Nuevo Mundo, por el elemento pintoresco, en el que competían el esplendor caballeresco y la belleza femenina, por la variedad de posibilidades que había de vestuario, de confusión y de reconocimiento; y en el Barroco aumentó aún más la popularidad del motivo, pese a la desaparición del elemento heroico, porque ponía en juego la tensión entre máscara y realidad. Esto se puede decir sobre todo del teatro, en el que dejaba impronta el encanto del papel del varón representado por una actriz.

En la escena española introdujo Lope de Vega este tipo, que a él le llegó por la lectura de obras italianas, especialmente de Ariosto. Doña María en *El valiente Céspedes* (1618) se viste de hombre, rivaliza en la lucha con su hermano y trata de demostrar que la naturaleza se ha equivocado con ella. En *La fe rompida* (1599/1603) la mujer enamorada se transforma en una mujer guerrera que al modo de los caballeros lanza un desafío al rey, que le es infiel, y levanta un ejército que ella misma sabe conducir. En *La varona Castellana* (1603) un personaje semejante a Marfisa toma parte en las campañas guerreras de su hermano, mientras que en *La pérdida honrosa o los caballeros de San Juan* se muestra a dos mujeres del tipo de Bradamante, que van a la guerra para estar al lado del esposo o amante, y son absolutamente belicosas sin perder por ello sus cualidades femeninas. Al tipo mixto pertenece Laura en *La vengadora de las mujeres* (1621), que al principio es hostil a los hombres, pero luego se enamora y, aunque en el torneo, a cuyo vencedor ella quiere recompensar con su mano, vence ella vestida de caballero, cede a la voz del corazón y se casa con el vencido. En *Jerusalén conquistada* se encuentra la princesa Ismenia calcada de la Clorinda de Tasso, así como en *La casa de los celos* (1615) de Cervantes había hallado acogida la Marfisa de Ariosto. Una actitud auténticamente heroica revela Doña Sancha en *Las famosas asturianas* de Lope, infundiendo ánimo para resistir a los partidarios de un tributo de cien doncellas que hay que pagar al rey moro y luchando junto a sus compañeras de infortunio y venciendo. En este contexto tiene que haber figurado también el drama perdido de Lope, *La Doncella de Francia*, en el que seguramente creó el personaje de Juana de Orleans según el modelo de las heroínas italianas destacando sus rasgos amazónicos, desfigurados antes en sentido picaresco

en la novela de aventuras española *Historia de la Doncella Dorleáns* (1512), mientras que ya una poesía latina anónima del siglo XV la había comparado con Pentésilaea, tocando así el motivo de la virginidad, cuyo dualismo determinó en el Renacimiento y en el Barroco la figura de Juana y aun alcanzó a la concepción de Schiller. A. de Zamora, con *La doncella de Orleans* (1744), imita igualmente, aunque de manera más tosca, a Lope; y lo mismo hace J. Pérez de Montalbán con *La monja alférez* (princ. s. XVII), cuya belicosa heroína está copiada de un personaje de la vida real.

Diversos dramas de Calderón aprovecharon directamente el tipo Marfisa de Ariosto o lo modificaron ligeramente (*El jardín de Falerina*, 1675, *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa*, 1680, *El castillo de Lindabridis*). Más interesante es el desarrollo ulterior que dio Calderón al motivo de las figuras de soberanas que luchan varonilmente, como Cenobia (*La gran Cenobia*), que teniendo culpa de la muerte de su marido cae víctima de la traición en el momento en que escribe para la posteridad la historia de sus hazañas, y como Semíramis (*La hija del aire*, 1664), que a la muerte de su marido encarcela a su hijo y gobierna en su lugar, vestida de hombre; ambas se derrumban como ejemplos de una desafortunada ambición de poder terrenal. También Cristina de Suecia (*Afectos de odio y amor*, 1664) se nos muestra orgullosa de sus acciones varoniles, de su vida intacta al amor y de las leyes dictadas por ella, que aseguran a la mujer un aumento de sus derechos y una mayor formación. El endurecimiento afectivo de Cristina sólo se deshace cuando Casimiro de Rusia, que la ama, posterga su propio honor a causa de ella, lucha en el ejército de ella como simple soldado contra su propio reino y se presenta al duelo desafiado por el general en jefe de Cristina. Finalmente también se encuentra en la obra de Calderón el tipo especial del — bandido femenino, que aparece reiteradamente en la literatura española.

En contraste con el relieve que adquiere en Calderón, desde finales del siglo XVI la literatura se contentó generalmente con la figura tópica y apenas ya motivada de la muchacha vestida de varón, que va a la guerra y se bate en duelo. En *La Leonida* (1585) de Ghirardi, la muchacha desafía en combate a su amante infiel y con las armas en la mano quiere probar que todos los jóvenes de la ciudad son descortes, desleales e infieles. Otra mujer abandonada (J. de Matos Frago, *La corsaria catalana*, 2.ª mitad del s. XVII) se rinde a un

pirata que la rapta, y, a la muerte de éste, conduce el barco y la flota para vengarse finalmente de su seductor. En *The Double Marriage* (1647) de Beaumont/Fletcher, una muchacha pelea al lado de su padre, pirata, y en *Love's Cure or the Martial Maid* (1647) de los mismos autores, la doncella guerrera ha sido educada como un muchacho por su padre. H. Burnell (*Landgartha*, 1639) ensalza a la amazónica Landgartha, que entra en campaña contra la tiranía sueca. En la novela *Der habsburgische Ottobert* (1664) de W.H.v. Hohberg, Rurebunda con armadura de hombre vence a todos sus enemigos, y hechos parecidos lleva a cabo Matilde en la epopeya *Hermann oder befreite Deutschland* (1751) de Ch.O.v. Schönaich.

Otras obras giran perceptiblemente en torno a la concepción de un Estado de mujeres organizado según el modelo antiguo (Beaumont/Fletcher, *The Sea Voyage*, drama, 1647; Imperiali, i.e. Joachim Meier, *Die amazonische Smyrna*, nov., 1705). Mientras en Imperiali la fundadora de un Estado consigue atraer en masa a las enamoradas arrebatándolas de los brazos de sus amantes, en *Las Amazonas en las Indias* (drama, 1635) de Tirso de Molina y en *Las Amazonas* (mediados s. XVII) de Antonio de Solís entra en función el antiguo rasgo de que el impulso natural del amor hace romper el aislamiento artificial de las mujeres. Lo mismo se puede decir de la amplia e influyente representación del Estado amazónico en la novela *Cassandra* (1644 a 1650) de Sieur de La Calprenède, que se empeña en interpretar de otro modo el encuentro, conocido desde Diodoro, de la reina de las Amazonas Talestris con Alejandro Magno. En esta novela, Talestris está unida sentimentalmente al príncipe de los Masagetes, Orontes, que disfrazado de mujer permanece entre las guerreras sin ser reconocido. La relación amorosa de Talestris con Alejandro no pasa de ser un rumor surgido del deseo de las guerreras y hace que Orontes abandone sin despedirse a Talestris, la cual no le vuelve a encontrar hasta después de mucho tiempo de andar de acá para allá deseosa de venganza, y renuncia a su trono, de manera que el Estado amazónico se disuelve. De acuerdo con la trama de La Calprenède, que él mezcló con rasgos de literatura pastoril y de la leyenda de Wlasta, H.A.v. Zigler und Kliphausen ideó una Talestris libia (*Lybische Talestris*, libreto, 1696), que convoca a las doncellas para autogobernarse y rebelarse contra el rey, rechaza al amante infiel e incluso intenta matarlo, pero le corresponde sin embargo cuando, vestido

de mujer, persiste en luchar a su lado. Otros dos textos de ópera de aquel tiempo abordan igualmente el típico problema amazónico del amor a ultranza: en *Hercules unter den Amazonen* (Hamburgo, 1694) Hipólita, que ama a Teseo en secreto, se ve comprometida por una intriga de su celosa hermana Antíope en un duelo con el amado desconocido, a quien ella mata, y en *Die amazonische Königin Orithya* (Leipzig, 1713) Orithya, por el disgusto de haber vencido al adversario no por la fuerza sino por la belleza, combate su sentimiento, el cual no sabe que es amor. Se señala aquí, aunque todavía de una manera tosca, la problemática de Kleist. Lo amazónico parece haber tenido en estos años tanta aceptación que una novela francesa anónima (*La nouvelle Talestris*, 1700) pudo llegar a criticar la imitación que de las Amazonas hacían las muchachas jóvenes.

El motivo de las Amazonas recibió un apoyo lateral —que por otra parte supuso pronto su debilitación— mediante la figura de la muchacha que vestida de hombre sigue, sin ser reconocida, al amado y que no es en absoluto belicosa sino que emplea el traje y armas de hombre sólo como camuflaje, viéndose envuelta contra su voluntad en acciones violentas. El origen de este tipo se supone que está en la comedia *Calandria* (1513) de D. Bibbiena, que tuvo la feliz ocurrencia de transformar a uno de los mellizos de la trama de los *Menecmos*, de Plauto, en una muchacha, que para protegerse se disfraza de varón y es confundida con su hermano; el desarrollo ulterior del tema por medio de la comedia anónima *Gl'ingannati* (1527/31) dio luego origen a la muchacha que acompaña como paje al amado inasequible y que tiene que hacer el papel de intermediario ante la rival, pero al final triunfa. Aunque falten las características heroicas del tipo virago, se puede comprobar en esta «love-lorn maid» un sorprendente coqueteo con atributos de la existencia caballeresca, de tal suerte que tal vez se trate de una inversión frívola del tipo virago, cuya difusión se vio favorecida por su eficacia escénica. También en *La manga de Sarracino* de A. Cubillo de Aragón, el amor fiel de la muchacha, que sigue en la guerra al novio, no correspondido hasta entonces, termina por ser recompensado por un final feliz; y los pajes femeninos de Skakespeare en *As You Like It*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Twelfth Night* y *Cymbeline* se ven finalmente unidos con el hombre de su corazón. En *Hymen's Triumph* (1615) de S. Daniel, Silvia, disfrazada de paje, es gravemente heri-

da por un celoso pretendiente de su señora; y en *The Maid's Tragedy* (1611) de Beaumont/Fletcher, Aspatia muere realmente por las armas del amado, pero en la agonía experimenta el consuelo de que éste rechaza a la rival.

Una modalidad realista y actual de la mujer varonil se nos presenta cuando ésta toma no la espada, sino el libro para competir con el varón. En Calderón (*El José de las mujeres*, 1660) todavía no está emancipada la estudiante e intelectual, sino que tiene que ser al mismo tiempo una piadosa cristiana. En Lope de Vega (*El alcalde mayor*, 1618) se trata de auténtica emancipación y de una desconcertante carrera de la mujer como jurista. La decisión de dedicarse a la ciencia tiene como causa aquí, al igual que en la médico de Tirso de Molina (*El amor médico*, 1621), el desengaño amoroso. La intelectual que desdeña a los hombres en *Encontráronse dos arroyuelos* de J. Vélez de Guevara tropieza en la trampa de sus celos, de modo parecido a la erudita Diana en *El desdén con el desdén* (1654) de Moreto.

Cuando las armas y la erudición desaparecen, no queda de la virago más que la fría desdenadora de hombres. La frialdad es la característica de otro tipo mítico, el de las ninfas, que también rinden homenaje a Diana y cuyo prototipo lo constituyó Silvia, entregada sólo a la caza, en la *Aminta* (1573) de Tasso. El sometimiento de la mujer esquiva es un motivo típico de la comedia, repetido hasta en la literatura actual. De su orgulloso hermetismo se cura mediante el desaire masculino (Lope de Vega, *Los milagros del desprecio*, 1603, y *La hermosa fea*, hacia 1630), mediante los celos (Lope de Vega, *De corsario a corsario*, antes de 1620, y *La viuda valenciana*, antes de 1604; F. de Rojas Zorrilla, *Sin honra no hay amistad*, 1640) o por la tenacidad del compañero que al fin la hace caer en la red de su propio sentimiento (O. Ludwig, *Die Heiterethei*, novela, 1855). De belicosa y vehemente en la renuncia se convierte en dócil amante que comienza con el galán rechazado una nueva vida (J. Audiberti, *La Fourmidans le corps*, drama, 1961). Sin embargo, la vergüenza por la victoria del sentimiento puede llegar a ser tan grande que sea inminente el suicidio y sólo la ficción de que un filtro amoroso ha obrado la transformación tranquilice a la orgullosa (J. de Zabaleta, *El hechizo imaginado*, mediados del s. XVII). El exceso de orgullo puede precipitar al compañero en la desgracia, llegando todavía justamente a tiempo el arrepentimiento (P. Heyse, *L'Arrabiata*, nov.

corta, 1855) o también demasiado tarde (Tirso de Molina, *La condesa bandolera*, drama, 1613). Raros son los casos en los que la mujer esquiva no se ve humillada y dominada, sino que conserva su seguridad interior de igual modo que es dueña de la situación externa (Tirso de Molina, *El castigo del penseque*, 1613/14, y *Quien calla, otorga*, 1615).

Tras el auge del motivo de las Amazonas en el Barroco, el siglo XVIII, que fue incapaz de comprender un fenómeno tan irreal y antiburgués, concibiéndolo a lo sumo en su aspecto cómico, hizo retroceder el motivo, hasta que en el Romanticismo cobra un nuevo impulso. Pese a la fundamental concepción idealista de una actitud y función de hombre y mujer antitéticas, dadas por el orden natural, en el Romanticismo se puede apreciar una apertura de los recíprocos límites específicos, que se expresa no sólo en el significativo papel de mujeres en los círculos románticos, sino también en el interés por un tipo de mujer intelectualmente madura y por el problema de los andróginos. El motivo de las Amazonas se relacionó en el siglo XIX con una emancipación —entendida en el sentido más amplio— de la mujer. La novela de Goethe *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795-1796), en muchos aspectos se aproxima al Romanticismo, muestra una escala de personajes femeninos con rasgos ligeramente masculinos. La inteligente actriz Aurelia, que se suicida porque no era lo atractiva que ella quería, representa al parecer tanto la forma morbosamente amanerada del tipo como la Mignon amuchachada. Natalia, el ideal de Wilhelm, es llamada por éste «amazona», porque estando él herido se le apareció por primera vez a caballo y vestida de amazona y le recordaba a la Clorinda de Tasso. El encanto y la feminidad varonilmente activa e inteligente es para Wilhelm tan grande que busca provisionalmente su realización en la campesina Teresa, que acostumbra a participar en cacerías y hacer sus trabajos ataviada como un joven cazador. Schiller abordó la problemática central de lo amazónico con la «tragedia romántica» *Die Jungfrau von Orleans* (1801), cuya patriótica heroína tiene que cumplir su misión divina renunciando a su destino de mujer y a la piedad femenina; al ver a Lionel (de nuevo la visera caída hechiza al vencedor —que esta vez es la amazona misma—) se siente culpable por ceder a su propio impulso natural y este conflicto consigo misma lo supera más tarde por medio de la renuncia. Mientras que en Schiller los instintos de lucha y de odio de una sola mujer se

imponen por mandato de Dios, el personaje titular de *Penthesilea* (tragedia, 1808) de H.v. Kleist pertenece a una colectividad de mujeres tan sumamente desnaturalizadas que su calidad guerrera constituye un rasgo esencial innato e imbuido por tradición, rasgo que ella podría superar sin duda en virtud de su amor, pero que estalla con fuerza aniquiladora por la supuesta burla de su amor, por lo que la muerte del amado aparece no tanto como antinatural cuanto como una forma extrema de amor imaginable en el ámbito femenino. Las imitaciones de este problema capital en un argumento igual o parecido (F.v. Holbein, *Mirina, Königin der Amazonen*, drama, 1812) retrocedieron ante las últimas consecuencias de la actitud amazónica. Mientras que el conservador K. Immermann intentó en *Tulifantchen* (narrac. en verso, 1830) destacar de nuevo el aspecto cómico de esta problemática, haciendo que sus Amazonas abandonaran el método de sacudirse los hijos de los árboles y volvieran aburridas al camino tradicional, el viejo Tieck trazó en *Vittoria Accorombona* (novela, 1840) junto con la virago del Renacimiento un tipo moderno que siente horror ante hombres deficientes, no quiere someterse a ellos y orgullosa toma sobre sí la responsabilidad de lo que hacen. De la misma clase, pero desgarrada, burguesa y pervertida fue, a finales de siglo, *Hedda Gabler* (drama, 1890) de H. Ibsen, hija de general, buena tiradora y Amazona, que, sin embargo, no puede cumplir su deseo de morir libre y bella. La repugnancia a la pequeñez de los hombres que la rodean la comparte la Vittoria de Tieck con la heroína bíblica de F. Hebbel, que impresionado ya en su primera época por la *Doncella de Orleans* le hizo reflexionar sobre el motivo amazónico, reflexiones que luego fructificaron en su *Judith* (drama, 1840). Hebbel consideró inalienable la motivación del tipo amazónico por un fin supranatural, como ya la efectuó Schiller: «Una mujer, que... cambia el círculo a ella asignado por el directamente opuesto a éste, no es ya repulsiva ni odiosa, si se reconoce que no puede obrar de otro modo, que se ve impulsada por una fuerza superior». El destino tiene que destruir el instrumento extraordinario de sus fines, una vez que ha cumplido su tarea. Mientras que la heroína de Schiller es infiel a su misión al ceder a sus sentimientos naturales, Judith la cumple precisamente buscando la satisfacción erótica en lugar de la acción patriótica y, humillada en su dignidad humana, cometiendo un acto de venganza. Las reflexiones de F. Grillparzer al problema del

matriarcado en su drama *Libussa* (1872) están referidas no tanto a la psicología de la heroína cuanto a la estructura social. Mientras que todavía para C. Brentano (*Die Gründung Prags*, drama, 1815) la solución consistía en la huida de la mujer bajo protección masculina, las proféticas palabras de Libussa en el drama de Grillparzer anuncian en el gobierno masculino una época antinatural, violenta y decadente de la historia de la humanidad que será superada tal vez un día por el equilibrio de lo masculino y femenino, una esperanza que también se expresa, por ejemplo, en la novela de G. Hauptmann *Die Insel der grossen Mutter* (1924), tras el derrumbamiento del matriarcado.

H. Klein, *Die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur*, tesis, Munich, 1919; M. J. Wolf, «Die Amazonensage» (*Atlantis*, 6), 1934; A. Rosenthal, «The Isle of Amazons, a Marvel of Travellers» (*Journal of the Warburg Institute*, I), Londres, 1937; C.T. Wright, «The Amazons in Elizabethan Literature» (*Studies in Philology*, 37), Chapel Hill, 1940; M. Ninck, «Das Amazonenproblem» (*Schweizer Monatshefte*, 20), 1940/41; I.A. Leonard, «Conquerors and Amazons in Mexico» (*Hisp. Amer. Hist. Revue*, 24), 1945; C. Bravo-Villasante, «La mujer vestida de hombre en el Teatro español» (*Revista de Occidente*), Madrid, 1955; H. Adolf, «Literary Characters and Their Subterranean Sources» - «The Amazon Type in Literature» (*University of North Carolina Studies in Comparative Literature*, 23), 1959; H. Kreuzer, «Die Jungfrau in Waffen - Hebbels 'Judith' und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre» (en *Festschrift Benno v. Wiese*), 1973.

Amor doble → Hombre entre dos mujeres.

Animación de la Estatua → Hombre artificial, El.

Añoranza de países lejanos → La deseada y la maldita existencia en la isla; Descontento, El; Salvaje noble, El.

Arcadia.—Arcadia es la realización poética de la concepción —dimanada de los ideales difundidos y comunes a muchos pueblos— de un estado primitivo de felicidad perdida del hombre. «Todos los pueblos», escribe Schiller en *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96), «que tienen una historia, tienen un paraíso, un estado de inocencia, una Edad de Oro. Para ello es indiferente que el hombre se aflija por un estado perdido y se imagine su existencia ideal al principio de los tiempos como Edad de Oro o paraíso o que la piense realizada al final de los tiempos como consumación de la historia. Con frecuencia se enlazan entre sí ambas concepciones, y bien se puede pensar que

las esperanzas de futuro reciben mayor solidez si pueden considerarse como deseo del retorno de algo que ya se había realizado una vez y se ha perdido». El hecho es que la hipótesis de una decadencia era más frecuente e intuitiva que la opuesta y a veces también contigua, de un desarrollo ascendente, que pone al comienzo del género humano una época de barbarie primitiva. De todos modos en la concepción de la decadencia se incluyeron rasgos de la evolución ascendente, dado que un estado primitivo, tal como la Edad de Oro, representado no como salvaje, sino como sencillo y natural, se erigía en reverso de una época cuyos críticos, cansados de civilización, daban importancia a la sobriedad y a la vida sencilla.

Para la forma europea de este ideal fue muy importante la epopeya titulada por la baja antigüedad *Los trabajos y los días* (hacia el 700 a. de C.) de Hesíodo, que describió los tiempos primitivos, el tiempo de Cronos, como la Edad de Oro. En aquella época, antes del robo del fuego por Prometeo y de la aparición de Pandora, antes también de la ordenación de Zeus por la que vino al mundo la necesidad y la obligación de trabajar, florecía la tierra en eterna primavera, brindaba espontáneamente sus dondes al hombre, sin que él tuviera que esforzarse por conseguirlos, y no conocía ni el sufrimiento ni las conquistas del progreso humano. De modo parecido describió Hesíodo también la época de los héroes, en la que convivían animales, hombres eternamente jóvenes y dioses, y los dioses se sentaban a comer a la mesa de los hombres. No se menciona expresamente la idea de que dominaba la paz eterna, pero implícitamente está contenida en la exposición. En todo caso se refiere Hesíodo a un retorno futuro de la Edad de Oro cuando dice que al hombre le queda la esperanza. De la lectura de un sucesor helenístico de Hesíodo, el poeta didáctico Arato (*Los fenómenos*, hacia 276 a. de C.) procedente de Soloi, de Asia Menor, tampoco se puede deducir una sucesión de tiempos tripartita.

Los fantásticos cuadros y las formulaciones de Hesíodo actuaron a través de los siglos casi ininterrumpidamente dejando huella como idea, topos e imagen, también en la poesía. La creencia —que une a pueblos diferentes— en un paraíso, de la que ya atestigua la comedia antigua con su predilección por el motivo del país de Jauja, se asoció por completo, en la época posterior a Hesíodo, al mito de la Edad de Oro. A las características de la vida feliz de aquel pasado glorioso añadió Teócrito (s.

III a. de C.), en los idilios, la del amor cumplido. Sin embargo la substancia fundamental estática del círculo representativo no podía arraigar en el motivo poético más que por la adición de rasgos operativos y dialécticos. El paso decisivo en esta dirección lo dio Virgilio en sus *Bucólicas* (41-37 a. de C.). Quiso ampliar las poesías pastoriles, que escribió a imitación de Teócrito, hasta llegar a la contrafigura de la propia época, perturbada por la guerra civil, y de sus hombres martirizados por los tormentos de la política y del amor. Sin embargo, como los pastores de entonces en cuanto clase asalariada no podían ya transmitir idealizaciones de figuras idílicas y Virgilio consideraba el mundo pastoril del siciliano Teócrito como una exaltación y glorificación del mundo real, aumentó los esbozos del poeta helenístico para idealizar a los pastores, que eran para él disfraces de los poetas de su círculo, dio a los pastores, como ya Estesícoro de Himera en el poema *Dafnis* (hacia el 600 a. de C.), una pincelada mítica, trasladó el escenario a la Arcadia celebrada por Polibio como país de la música y de la poesía y concibió el tiempo como la mañana mítica en la que dominaban una paz y primavera eternas, no existía la propiedad ni la envidia, los dioses y los hombres vivían juntos y hasta la naturaleza participaba de la alegría y preocupaciones de los hombres. Estas preocupaciones eran sobre todo las cuitas amorosas. El poeta Galo, desafortunado en el amor, se refugia en la Arcadia donde puede cantar sus penas y encuentra oídos en pastores, dioses, montes, árboles, porque como poeta padece más que otros los rigores del mundo. Cree incluso que los rapsodas arcádicos tomarán sus cuitas como tema propio. El amor pastoril tiene en Virgilio el colorido de la vida sencilla, y lo que importa es la «pudicicia», la integridad de las costumbres.

El entramado del motivo en Virgilio y su pensamiento —influido probablemente por un presagio sibilino— de un retorno de la Edad de Oro (4.^o *Egloga*) produjeron el efecto de crear tradición. Horacio (*Carmen saeculare*) y especialmente Ovidio (*Metamorfosis*) desarrollaron el complejo de motivos resultante de la negación del presente. El tema del amor conservó en Ovidio el carácter bucólico y en los poetas llegó hasta la trivialidad; la idea de que la vergüenza era desconocida a los hombres primitivos forma parte de la concepción universal del paraíso.

A lo largo de los siglos la concepción antigua del tiempo primitivo fue cediendo ante la concepción

cristiana que adoptó el mito judío del paraíso y, a través de ideas escatológicas, lo amplió claramente hacia la imagen del futuro. Era fácil de suponer una fusión del paraíso prometido con la Edad de Oro, conocida por la 4.ª *Egloga* de Virgilio, y con su reino de paz. También las versiones de las *Metamorfosis* de Ovidio y pasajes del *De consolatione philosophiae* (hacia el 520) de Boecio transmitieron al mundo cristiano de la Edad Media la antigua imagen del tiempo primitivo. Pero la Edad de Oro encontró aplicación exclusivamente tópica, por más que se puedan comparar con la Arcadia no pocos jardines de amor de la poesía cortesana.

El Renacimiento revitalizó también en este caso la ideología antigua. Petrarca y Boccaccio (*Ninfale Fiesolano*, 1344) cultivaron la égloga, y Boccaccio, aprovechando en *De claris mulieribus* (hacia 1360) el relato de Ceres, que enseñó al pueblo siciliano a arar y sembrar, estudió la remota antigüedad de este país de pastores cantado por Teócrito y que no había conocido ni la propiedad, ni por tanto la pobreza, ni el odio, ni las guerras, ni la opresión. Chaucer parafraseó razonamientos de Boecio en el poema *The Former Age* (1380/1400) con un elogio a la Edad de Oro parecido al de Boccaccio. Sin embargo, un innovador realmente productivo fue J. Sannazaro, que escribió entre 1480 y 1485 la primera novela pastoril (*Arcadia*, 1502), en la que revivió el paisaje y motivos de Virgilio y creó un mundo de ilusión en el que sus personajes podían moverse independientemente de la realidad con sus relaciones morales y sociales. Esta zona franca aseguró a la poesía pastoril el éxito que le cupo en los tres siglos siguientes impregnados del carácter cortesano. Decisiva fue a este respecto la libertad amorosa en Sannazaro, ya cantada por Teócrito y Ovidio, el goce del sentimiento sin trabas convencionales ni morales y que el concepto del honor había destruido antes. Al igual que en Virgilio, Azio Sincero, poeta desdichado en el amor, busca consuelo entre los pastores de la Arcadia, de cuyas fiestas y cantos participa.

El factor de la libertad amorosa ocupa el punto central de la poesía pastoril, viéndose los autores enfrentados a cierta dificultad al considerar cómo se podría realizar éste de una manera práctica, ya que el llamado amor inocente tenía que definirse por una parte frente a la frivolidad y por otra parte frente a una virtuosidad innata increíble. Tasso (*Aminta*, drama, 1573) confirmó la libertad amorosa en el sentido de Sannazaro como derecho a lo que está permitido porque gusta; no necesitó ya

del contramundo con el poeta que busca protección, sino que convirtió al mismo pastor Aminta en héroe desafortunado en amores, pero dio a reconocer inconscientemente la propia distancia con el mundo pastoril al creer que la sensibilidad idealizada de los pastores se motivaría haciendo que el Amor se mantuviera oculto entre ellos e influyera sobre ellos. La reacción tuvo lugar con la famosa comedia pastoril de G.B. Guarini *Il pastor fido* (1590), que si bien se ajusta estrictamente a la *Aminta* en cuanto a trama y motivos, interpreta frente a Tasso la esencia del mundo arcádico ideal en el sentido de la moral tradicional: no está permitido lo que agrada, sino lo que conviene, y la existencia de la Arcadia, amenazada por una profecía, será reconstruida por el amor fiel, que sólo aparentemente contradice a las exigencias sociales. A. Hardy adoptó en sus cinco comedias pastoriles (*Alphée*, 1606, *Corinne ou le silence*, 1614, *L'Amour victorieux et vengé*, 1618, *Alcée ou l'infidélité*, 1619, *Le triomphe d'amour*, 1623) no sólo el escenario clásico de Arcadia, el motivo de las disposiciones matrimoniales que, impuestas por padres codiciosos, chocan contra la libertad del amor y el castigo —que ya aparece en Tasso— que sufren los seguidores de Diana hostiles al amor, sino también las severas reglas morales de Guarini, según las cuales una unión amorosa sólo está permitida en el matrimonio.

Tras haber renunciado ya Tasso a la griega Arcadia como escenario y haber trasladado la acción a su patria italiana, se había cedido a la idea de que la Arcadia era concebible absolutamente y por doquier como un paisaje ideal. J. de Montemayor sitúa la acción de su novela *Diana* (1558) en España, y H. d'Urfé (*L'Astrée*, nov., 1607 a 1627) localizó su mundo pastoril junto al Loira. Si Tasso había «elevado» a sus pastores por la presencia del Amor, en el caso del desdichado amante Sireno y sus acompañantes de la novela de Montemayor no se trata ya de auténticos pastores, sino de cortesanos trasladados a un paisaje arcádico; igualmente d'Urfé hace notar que él no describe a pastores ordinarios sino a gente de noble rango que busca en el retiro de la vida pastoril paz y tranquilidad; el pastoreo como disfraz cortesano es una variante que aparece constantemente. D'Urfé continuó en la línea de Guarini al presentar pastores «virtuosos», y llevado por la idea neoplatónica, estilizó el amor separándolo de todo lo instintivo y pasional y escogió como cualidad propia del verdadero enamorado la persistencia desinteresada, que al final

se recompensa con la intervención misma del Amor. Si el enamorado no correspondido por la amada se precipita en el Lignon, el amante de la tragicomedia pastoril *Arthénice* (1619) de H. de Bueil, Seigneur de Racan, lo hace en el Sena, pero tras los estereotipados celos injustificados le alcanza como segundo impedimento, según el modelo del *Pastor fido*, una orden divina por la que Arthénice sólo puede casarse con un pastor nativo, que luego resulta ser el expósito Alcidor; como en Tasso, el derecho natural del amor es defendido contra el falso concepto del honor.

Como el motivo de la Arcadia ofrece sólo un limitado campo de acción que hace tan uniformes los conflictos del drama pastoril, otros géneros más amplios pasaron pronto a incluir elementos de acción no pastoriles. Así, Sir Philip Sidney (*Arcadia*, nov., 1590) mezcló el idílico mundo de Sannazaro con motivos de aventureros de la *Etiopiké* (s. III a. de C.) de Heliodoro, al hacer que dos príncipes fueran desviados de su rumbo hacia Arcadia, cuyo rey, en virtud de un oráculo —imprescindible desde Guarini—, se ha retirado a la soledad junto con su mujer y sus dos hijas, que pronto son objeto de las pretensiones de ambos náufragos; la tradición arcádica se puede reconocer en que las virtudes y las faltas de los héroes están aumentadas, no están valoradas en su aspecto moral o tienen, según los casos, consecuencias trascendentales. Una novela del mismo nombre de Lope de Vega, obra de encargo por la que pretendía perpetuar con nombres y trajes pastoriles las aventuras amorosas de su protector el duque Antonio de Alba, describe las cuitas amorosas del pastor Anfiso, que no comprende los sentimientos de su amada y la trata tan injustamente que ella se casa con otro; él entonces libera su corazón pastoril de la desesperación amorosa por medio del encantamiento. Lo pastoril como disfraz cortesano protector y como sueño de evasión se puede encontrar ya en Montemayor y en d'Urfé y vuelve a aparecer en la trágica historia amorosa *Die adriatische Rosemund* (1645), de Ph.v. Zesen, calificada como novela pastoril: Rosemunda, desesperada de su amante y de la satisfacción de su amor y tras haber dado vueltas a la resolución de ir a un convento, prefiere retirarse a un idílico mundo pastoril a orillas del Amstel, para tener abierta la posibilidad de volver al mundo, que al fin elige cuando reaparece el amado. Sus amigos y amigas no pueden acercarse al refugio de ella si no es en traje de pastores. Se dan serenatas en forma de canciones y música de

flautas y se graba el nombre del amado en la corteza de los árboles; rasgo éste estereotipado, desde Virgilio (10.ª égloga), en la vida arcádica. El episodio arcádico que aparece en el séptimo libro de *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon, en el que se expone ante el príncipe Telémaco la vida de los habitantes de Bética como forma modelica de convivencia natural, parece más bien destacar la función de una utopía. Aquí Fénelon imita a Guarini y su «virtuoso» amor pastoril. Por el contrario, su contemporáneo B. Le Bovier de Fontenelle, con su dramatización del argumento de 1 Endimión (*Endymion*, 1731) prefijado en el sentido del motivo, pretendía acercar la concepción bucólica del amor al concepto neoplatónico del amor, tal como la concibió d'Urfé.

Puesto de moda el motivo de la Arcadia y desligado de su fijación histórica y local, pudo perder su relación con la temática primitiva y liberal y revestir otros contenidos. En el ciclo de églogas *The Shepheardes Calender* (1579) de E. Spenser la historia de amor entre el pastor Colin Clout y la bella Rosalinda no constituye más que el eslabón entre las doce églogas coordinadas a los meses, que explotan un amplio campo temático en sus aspectos didáctico, alegórico y satírico. En la primera poesía pastoril alemana, la *Schäferli von der Nymphen Herycnie* (1630) de M. Opitz, en la que lo didáctico predomina no sólo en el diálogo que sostienen cuatro amigos cultos mientras caminan sino también en los comentarios que la ninfa de la fuente hace a la geografía e historia de Silesia, lo pastoril con algunos requisitos de traje, con la costumbre de grabar efusiones poéticas en la corteza de los árboles, etc., sirve de adorno de escaso valor ambiental y operativo. Finalmente el motivo arcádico penetró en las reproducciones religiosas de la poesía pastoril, en la llamada poesía pastoril religiosa, que tiene uno de sus máximos exponentes en *Trutz-Nachtigall* (1649) de Friedrich Spee, que supo apoyar los motivos en rasgos similares del *Antiguo Testamento*, del Cantar de los Cantares, de los Salmos, de la historia de navidad y de la parábola del Buen Pastor, y transformó la adoración pastoril en amor a Jesús y las penas del amor pastoril en llanto a Jesús.

A la vez que esta distensión y transferencia del motivo de Arcadia se vaciaba de contenido, adquirió un nuevo impulso fuera de la verdadera poesía pastoril. En la comedia de Shakespeare *As You Like It* (1603) el idilio del bosque de Arden, a donde se ha retirado un número de personas, unos

voluntariamente y otros huyendo, es comparado con la Edad de Oro y ofrece la libertad de cazar, cantar, meditar, así como de hablar libremente y sobre todo de amar. Y cuando todos los conflictos externos están resueltos y las personas pueden volver de nuevo a su vida normal, surge la pregunta de si esta vida paradisiaca en la que pueden desplegarse libremente las virtudes humanas es la adecuada al hombre o lo es la vida de las obligaciones y estrecheces; y Shakespeare decide que es el hombre, ser no puramente instintivo, quien tiene que volver a la realidad. Igualmente en una narración incluida en *Don Quijote* (1605 y 1615) de Cervantes fructificó el motivo de la Arcadia en el terreno realista; el discurso preparatorio de Don Quijote sobre la Edad de Oro, pronunciado según el espíritu de Sannazaro y de Tasso, subraya la pertenencia interna de la narración al círculo arcádico. Una rica terrateniente, a la que repugnan las formas de vida impuestas, incluso el matrimonio, se dirige un día a sus pastores y pastoras y vive con ellos la vida sencilla de los pastores arcádicos, sin trocar la Mancha española por un paisaje ideal bucólico. La «autenticidad» de esta vida pastoril llega a tal punto que en ella se hace posible el desenlace fatal: uno de los admiradores que acompañan a la protagonista se suicida por penas de amor. Finalmente el motivo arcádico sirvió para formar el paisaje paradisiaco en *Paradise Lost* (1667) de Milton, que con su cenador amoroso al que Adán conduce a la novia desnuda recuerda más a lo bucólico que al Génesis.

Desde mediados del siglo XVII retrocedieron las grandes formas pastoriles en favor de la forma menor, vinculada originariamente al tema, de la égloga, cuya significación discutieron las poéticas de finales del siglo XVII y principios del XVIII (Fontenelle, Bateux, A. de Lamotte-Houdar, Marmontel) y en la que vieron uno de los géneros literarios más antiguos. En estas teorías se imponía la concepción de una felicidad humana pretérita y perfecta basada en la «virtud», felicidad que consistía en una vida tranquila, no empañada por ninguna pasión y a la que el amor confería precisamente tantos elementos de tensión que no se enervaba en el aburrimiento; a la égloga se le atribuye una tarea educadora, ya que conduce al hombre a tomar gusto por la naturaleza y prepara una nueva realización de estados idílicos. Una armoniosa vida pastoril así entendida y el amor arcádico con sus «goces inocentes» de intención ingenua, pero ya en Virgilio sentimentalmente matizados, volvieron a

adquirir una configuración adecuada en la anacréontica y en sus formas menores. El mundo pastoril de los *Idyllen* (1756) de S. Gessner, en los que el amor ha perdido todo rasgo sensual y tiene su punto culminante en el intercambio de besos delicados, lo designó el autor en su prólogo como la Edad de Oro hecha realidad en la poesía, Edad a la que pronto seguiría otra semejante en la vida; este pensamiento también aparece en Klopstock (*An meine Freunde*). Aún se ve más claro el abandono del «Amor crudelis» por parte de la bucólica, cuando J.-F. Marmontel, creador del llamado cuento moral, presenta en *Annette et Lubin* (*Contes moraux I*, 1761) a una pareja de pastores que no tiene en cuenta siquiera las consecuencias de su juego amoroso, dirigido totalmente por instinto, y por otra lado describe en *La Bergère des Alpes* (*Contes moraux III*, 1765) la historia amorosa de dos jóvenes nobles que viven como pastores en un valle alpino; esta vida se desenvuelve con arreglo a principios «virtuosos» como corresponde al ideal de campesinos sencillos.

Ya un año antes de que apareciesen los idilios de Gessner, Rousseau en su *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) había salido al paso de la idea de un primitivo tiempo arcádico con la concepción del desarrollo ascendente y había planteado la posibilidad de un estado «dorado» de evolución previo a la fase posterior de fundación de asociaciones familiares; este estado hay que recuperarlo mediante un «retorno a la naturaleza» en un plano superior; tampoco la naturaleza fue para él una maestra benigna, sino dura. Sin embargo, no pocos de los idilios rousseauianos, nacidos del sensible espíritu de la época, no pueden negar su proximidad a la Arcadia, por ejemplo el final del drama de F.M. Klinger *Das leidende Weib* (1775), en el que lo específicamente pastoril ha cedido el puesto a un vida rural idealizada, de modo parecido a como sucede en la novela inspirada en Rousseau y sin terminar *L'arcadie* (póstuma, 1836) de J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, quien creía que la Arcadia, punto culminante de la armoniosa unión del hombre con la naturaleza, se realizaría en una vida alejada por igual de la barbarie y de la civilización y caracterizada por el equilibrio y el justo medio. Sin embargo, cuando en la poesía del siglo XVIII se abrió paso no tanto la sensiblería de moda cuanto el sentimiento auténtico, los motivos pastoriles tradicionales resultaban inadecuados. En las *Thyrsis und Damons freundschaftlichen Liedern* (1745),

en las que se expresa la amistad de los poetas Pyra y Lange enraizada en la religiosidad pietista, los rasgos pastoriles ocasionalmente emparentados no son ya elemento constitutivo, sino restos de una tradición poética que se imponía en el círculo temático; los nombres pastoriles introducidos posteriormente por el editor Bodmer en lugar de los nombres reales resultan inoportunos, hasta tal punto que ya los contemporáneos se indignaron contra ellos en cuanto intento de trasladar la alianza de amistad al ámbito de lo irreal. Con la vivencia auténtica se asocia aquí un avance hacia la objetividad, a la que ya no bastaba el plano de ilusión de la poesía pastoril, como se mostró más claramente aún cuando J.-H. Voss hacia 1780 recurría, en poesías pastoriles, a la descripción más realista de Teócrito, trasladaba sus idilios a un ambiente alemán contemporáneo y hacía aparecer en ellos a Krischan y a Lene. Goethe, que por su poesía juvenil de Leipzig es uno de los últimos representantes de la poesía pastoril anacreóntica, puso en tela de juicio una vez más la posibilidad de una Arcadia en el drama *Torquato Tasso* (1790), inspirado en Tasso y Guarini; y en el idilio de Belriguardo, cuyo fondo lo constituye imperceptiblemente la *Aminta* de Tasso, mostró la artificiosidad de un mundo que, si se le concibe, como Tasso, no como sueño poético y como juego, sino como realidad, tiene que desmoronarse en sí y echa al abismo a sus representantes. El desenlace del espectáculo significa la pérdida de Arcadia también como realidad interior. Esta pérdida se repite en *Fausto II*, donde el poder mágico de Fausto evoca para Elena la «Arcadia próxima a Esparta»; en efecto nace aquí Euforión, pero la muerte de éste termina también el sueño de una felicidad arcádicamente libre. Para Hölderlin el helenismo arcádico era un ideal que ya reconoció como perdido en los primeros himnos, puesto que el mundo se había desviado de la armonía universal. Sin embargo, la Edad de Oro es repetible, y así en *Hyperion* (novela, 1797-99) ha de surgir de la transformación de los griegos una nueva comunidad, pero por la acción guerrera de Hyperion se esfuma esta perspectiva y él mismo se ve arrojado desde la situación arcádica a un presente doloroso. En sus himnos postreros anunció Hölderlin la proximidad inminente de una nueva

Edad de Oro, y consideró como tarea del poeta el señalarla.

La idea de la Edad de Oro fue citada con frecuencia en el paso del siglo XVIII al XIX y se concibió primordialmente como esperanza de futuro (Lessing, Fichte, Herder, Schiller, Kant). C. Hemsterhuis le dedicó un diálogo (*Alexis ou de l'âge d'or*, 1782), en el que la Edad de Oro y el futuro reino de Dios se consideran como estampas diversas de un mismo contenido de fe que conmueve a la época. La literatura en torno a la Arcadia, prescindiendo de reminiscencias insignificantes, estaba muerta, sin embargo, había legado algunos rasgos de su temática a la novela de costumbres populares y también al motivo del — salvaje noble, motivo que precisamente en la misma época recibió nuevos impulsos mediante el descubrimiento de la vida realmente arcádica en las islas del Océano Pacífico (— Deseada y malhadada existencia en la isla, La). Por fecundo que fuera el complejo representativo de la Edad de Oro para la historia de las ideas y para el tesoro de imágenes poéticas, Arcadia siguió siendo, y por mucho tiempo, el único de sus campos significativos que tomó forma como motivo autónomo.

J. Petersen, «Das Goldene Zeitalter bei den deutschen Romantikern» (en *Festschrift F. Muncker*), 1926; H. Petriconi, «Ueber die idee des Goldenen Zeitalters als Ursprung der Schäferdichtungen Sannazaros und Tassos» (*Die neueren Sprachen*, 38), 1930; «Das neue Arkadien» (en H.P., *Antike und Abendland*, 3), 1948; «Die verlorenen Paradiese» (en H.P., *Metamorphosen der Träume*), 1971; P. Svendsen, *Gullalderdrön og utviklingstro*, Oslo, 1940; A. Christiansen, *Die Idee des Goldenen Zeitalters bei Hölderlin*, tesis, Tübingen, 1947; B. Snell, «Arkadien, Die Entdeckung einer geistigen Landschaft» (en B.S., *Die Entdeckung des Geistes*)³, 1955; L. Blumenthal, «Arkadien in Goethes 'Tasso'» (*Goethe-Jahrbuch* NF, 21), 1959; W. Veit, *Studien zur Geschichte des Topos der Goldenen Zeit von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, tesis, Colonia, 1961; H.-J. Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, 1965; B. Gatz, *Weltalter, Goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen*, 1967; H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington, 1969; M. Werner-Fädler, *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1972.

Autómata, El — Hombre artificial, El.

B

Bajada al infierno — Visita al Averno.

Bandido justo, El.—El bandido justo no es un verdadero criminal ni por su predisposición ni con respecto a la práctica de su oficio. El error, el engaño, la difamación o todo lo más la juvenil viveza de genio e irreflexión le hacen ser culpable o sólo parecerlo; en consecuencia queda a merced del ostracismo social e incluso del castigo y persecución legal, se sustrae tercamente al oprobio y a los tribunales, para llevar una vida de forajido que transcurre en bosques, montañas inaccesibles, regiones desiertas o en un barco pirata. El que se siente injustamente perseguido intenta tomarse la justicia por su mano, acoge bajo su protección a otros injustamente tratados y erige una especie de justicia distributiva, vengando en los opresores comunes la propia desgracia y la de los otros. Para ser — rebelde le falta al bandido justo la presentación abierta y una idea suprapersonal y válida más allá de lo emocional, aun cuando las motivaciones del bandido justo sean semejantes a las del rebelde y los rebeldes puedan verse obligados temporalmente a llevar una vida de proscritos. A favor del bandido justo interviene generalmente el factor del arrepentimiento y del deseo de conversión, y a menudo se revela entonces que la vinculación a los compañeros —no tan «justos»— de sus acciones constituye para él un impedimento.

En la formación del motivo literario tienen parte tanto la realidad como el ideal. El fondo de su existencia lo forman, por lo menos en tiempos más antiguos, las tensiones no tanto sociales cuanto políticas. La conquista de un país obligaba frecuentemente a los miembros proscritos del pueblo sometido a internarse en los bosques para salvarse, y en esta existencia escondida dependían de la ayu-

da de la población allí arraigada, que generalmente simpatizaba con ellos. Tampoco los vasallos desterrados o proscritos por un príncipe tenían otra solución, si no querían abandonar el país, que vivir ocultos hasta que se levantara su proscripción. Los actos generosos que la literatura popular atribuyó luego a los proscritos, que vivían parcialmente del robo, se pueden explicar por la necesaria colaboración y no deberían ser causa de que se concibiera a estos bandidos como paladines de la justicia social. Los abusos sociales como trasfondo del destino de los bandidos justos, que además eran realmente hombres del pueblo, no pueden suponerse más que a partir de las tensiones sociales del siglo XVIII.

Una época marcada por el feudalismo transformó en figuras ejemplares a los nobles —rebeldes contra el poder del príncipe. El duque Ernesto de la literatura medieval (*Herzog Ernst*, epopeya hacia 1180) coincide, en la época de su resistencia llevada a cabo en la Selva Negra contra el emperador, con la figura de un bandido justo, aunque naturalmente en una epopeya cortesana se suprimen los actos facinerosos del protagonista. En cambio, en la dramatización que hace L. Uhland del argumento, surgida en una época de apogeo del motivo, el séquito de Ernst vive del robo y por eso se les considera en principio como una cuadrilla de bandidos. También en la leyenda carolingia se presentó más tarde, junto al motivo del — rebelde que la caracteriza, la variedad del bandido justo, cuando en la narración en verso *Karl und Elegast*, procedente del espacio holandés y traducida al alemán hacia 1320, un caballero desterrado injustamente por Carlos se entrega a una vida de bandido, en la que se incluye el emperador mismo como castigo y enseñanza al rebajarse éste, por orden de un ángel,

a ser ladrón y compañero de Elegast, quien en relación con un atentado contra el emperador, revela su lealtad.

Las novelas inglesas del siglo XIII sobre forajidos tampoco hacen referencia todavía al motivo del bandido, que un poco después se hace valer en *The Tale of Gamelyn* (hacia 1340) y en *A Gest of Robin Hood* (1340/50). Gamelyn, que por causa de su herencia, retenida sin derecho por su hermano mayor, atacó violentamente al partidario de éste y luego fue proscrito por quien se arrogaba el poder, es apresado como jefe de una banda de saltadores, que se puso a sus órdenes, y llevado a juicio, pero se apodera de la magistratura judicial y condena a muerte a su hermano así como a todos los que le protegen. El rey sanciona el hecho consumado y le restituye en su herencia, igual que otro monarca en la misma función de juez supremo perdona al bandido Hood y a su protegido, el caballero Richard, por haber dado muerte arbitrariamente al injusto sheriff de Nottingham. El romance no dice por qué fue desterrado Robin Hood, describe sólo su método de justicia distributiva con la que acostumbra a obligar a los viajeros a exigirles una cantidad de dinero equivalente a su cuenta moral de culpabilidad, con lo cual se hace abogado del caballero empobrecido y le ayuda a rescatar sus bienes empeñados en un convento. En este personaje ya clásico es nueva la inclinación a la vida independiente del bosque en la que vuelve a refugiarse huyendo de la opresora atmósfera palaciega. Mientras que Hood aparece en esta antigua tradición como defensor de los derechos de un señor feudal, el siglo XVII lo identificó incluso con un noble, al conde de Huntington, quien, según la leyenda, dilapidó su herencia y tuvo que refugiarse en los bosques (A. Munday, *The Downfall of Robert, Earle of Huntington* y *The Death of Robert, Earle of Huntington*, drama doble, 1601), y la romántica visión de W. Scott (*Ivanhoe*, novela, 1819) lo transformó finalmente en un colaborador del partido sajón y del rey Ricardo Corazón de León contra los conquistadores normandos. Las canciones heroicas sureslavas enaltecían como guerrilleros contra los opresores turcos a los jeduques que, en montañas inaccesibles, vivían del robo y de los dones de la población. También estos forajidos de una tradición popular son descendientes éticos de primitivos feudales que fueron degradados por la dominación extranjera, y sólo su estrato inferior se encuentra en la forma de vida

de bandidaje, a la par que sus representantes más significativos eran idealizados como — rebeldes y libertadores nacionales.

Mientras que los ejemplos aducidos hasta ahora de bandidos justos nos remiten a una primitiva época heroica y están vinculados al sistema feudal medieval, en el siglo XVII se abrió paso un nuevo tipo de bandido noble, de efecto «romántico» e implicado más en conflictos personales que en políticos. El Valentín de Shakespeare (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594/95), desterrado por el duque de Milán por intento de raptó de la hija de éste y caído en una banda de bandidos que le hicieron su jefe, es aceptado luego por el duque como yerno y consigue también el perdón para sus compañeros bandidos, que en su mayoría son proscritos de origen noble. El conocido elogio que, procedente de la leyenda de Robin Hood, se hace de la vida libre del bosque relaciona a Valentín con el duque desterrado y oprimido por su hermano en *As You Like It* (hacia 1599) y que, junto con sus leales, lleva en el bosque de Arden no precisamente una vida de bandido, pero sí una existencia a medias entre la soledad eremítica y la libertad del vagabundo.

España fue el país más elogiado por sus bandidos durante el romanticismo. Su literatura presenta, en una gran profusión de variantes, bandidos justos, pero también injustos. Los gérmenes de este desarrollo del motivo están, como en Inglaterra, Servia y acaso también Alemania, en la balada popular, en el romance, y luego se han desarrollado plenamente en la novela y en el drama. Las razones para que jóvenes héroes se decidieran a separarse de la sociedad normal como bandidos van desde la cuita amorosa y la ofensa matrimonial, pasando por la misantropía y sed de venganza, hasta la huida de un castigo judicial, pero no se deben a predisposiciones criminales y menos que nada a la codicia.

Del acervo legendario proceden sin duda algunas figuras de bandidos del teatro español que sirven como ejemplos de purificación y redención posibles por el arrepentimiento. En L. Vélez de Guevara (*El niño diablo*, princ. s. XVII), el protagonista malogra un intento de raptó en el que muere su amada, pero él se ve inducido por su genio maligno, que actúa en figura de ella, a internarse en la montaña con la imagen engañosa y a llevar una vida criminal como jefe de una banda de ladrones de la que sólo le puede hacer desistir, pese a la intervención de poderes celestiales, una expe-

dición represiva del rey y el perdón de éste. A. Mira de Amescua (*El esclavo del demonio*, 1612) hizo aún más impresionante la combinación de bandido-aliado del diablo, no con la figura de un joven desenfrenado, sino con la de un santo en ciernes que, habiendo disuadido a otro de un intento de seducción, se convierte él mismo, por obra del demonio, en raptor y luego desesperando de la gracia divina y humana, vive como bandido en el monte junto con la raptada, pero al final se deshace de estos vínculos mediante el arrepentimiento y la penitencia. Después que J. Pérez de Montalbán (*Un gusto trae mil disgustos*, hacia 1630) estableció de una manera absurda e ilógica el motivo del — aliado del diablo, pues adjudica a su héroe de bandidos, pese a su dependencia de consejos infernales, una ilimitada felicidad terrenal, el complejo motivico alcanzó su mayor sutileza intelectual en el drama de Tirso de Molina *El condenado por desconfiado* (1635), que pretende demostrar la inescrutabilidad de los caminos de Dios y la inmensidad de su gracia: unas visiones, de origen diabólico en parte, anuncian al piadoso ermitaño Paulo que se ha de condenar a pesar de toda su piedad; desespera de la gracia y se interna como bandido en el monte para conocer también al menos la parte placentera de una vida pecadora; al final, mientras él, por dudar de la gracia de Dios, es devorado por el Infierno, el criminal con cuyo destino se compara el suyo consigue el reino de los cielos por el estrecho camino del arrepentimiento.

Un personaje memorable en el desarrollo del motivo lo fue, en *Don Quijote* (1605-1615), de Cervantes, el saltador de Roque Guinard, que recuerda a Robin Hood. Habiéndose hecho bandido por deseos personales de venganza, intenta compensar mediante la cortesía, la justicia y la generosidad, sus actos de bandidaje, intimidando primero a los viajeros a los que asalta, pero rogándoles luego cortésmente que le presten algo de dinero, disculpándose ante ellos de que su adversa situación le obligue a dar tales pasos y dejándoles seguir con el resto de su fortuna: da también algo a los pobres y peregrinos como provisiones de viaje y espera que Dios le muestre un día el camino que le haga salir de su desvarío. En el temprano drama de Calderón *Luis Pérez el Gallego*, se puede ver este modelo de Roque Guinard, cuando el protagonista, que por causa de la protección generosa prestada a algunos perseguidos se ha visto implicado en acciones ilegales y ha tenido que huir, cuenta su suerte a los caminantes asaltados y, disculpándose,

les devuelve gran parte del robo. Al acudir en ayuda de su hermana oprimida, cae por parecidos motivos en manos de los esbirros, igual que Pedro, en el mencionado drama *Un gusto trae mil disgustos* de J. Pérez de Montalbán, se hace otra vez culpable cuando, por salvar a su padre, abandona su guarida de bandidos, mientras que el famoso tejedor de Segovia (J. Ruiz de Alarcón, *El tejedor de Segovia*, 1620), cuyo último recurso es también su pertenencia a una banda de ladrones, de los que pronto se hace capitán con nobles intenciones, abandona su existencia de forajido en el momento en que con ayuda de su banda gana méritos luchando contra los moros y junto con sus compañeros puede alcanzar del rey la rehabilitación.

Calderón utilizó además el motivo en otras tres obras: en primer lugar en el drama *Un castigo en tres venganzas* (hacia 1628), en el que se hace bandido un noble que ha matado en — duelo a su rival y es además miembro de una conjuración contra la vida de su duque, y luego en la tragedia de parecida temática *Las tres justicias en una* (hacia 1637), en la que un joven irascible y veleidoso huye de la justicia para refugiarse en el monte con los bandidos y más tarde, por un atropello contra su padre adoptivo, es condenado a muerte por el rey, medida que a la vez debe alcanzar a los dos culpables de su vida fracasada. Con *La devoción de la cruz* (1634) Calderón aproxima el motivo de nuevo a la atmósfera legendaria de los dramas de Vélez de Guevara y de Mira de Amescua: Eusebio lleva, como Clotaldo en *Un castigo en tres venganzas*, una vida de bandido porque tiene en su conciencia una muerte por duelo, la de su hermano, del que no sabe que es su hermano, así como también arde en amor pecaminoso hacia su hermana sin saber que es su hermana. El padre de todos ellos quiere vengar en el supuesto seductor la honra de su hija, que se ha escapado del convento, y reconoce demasiado tarde a su hijo por el lunar en forma de cruz en el pecho del agonizante, al que la fe nunca extinguida en la cruz le abre la puerta de la gracia. J. de Matos Fragoso, que junto con Moreto y J. Cáncer y Velasco participa también en una refundición de *El esclavo del demonio* (*Caer para levantar*) de Mira de Amescua, se da a conocer como epígono con el desgaste del motivo en *La corsaria catalana* (2.^a mitad s. XVII), cuando aquí se convierte en efecto dominante la participación de la mujer en la vida de bandidaje, participación que aparece repetidas veces en las mencionadas variantes del motivo: una mujer — seducida y abandonada se entre-

ga por desesperación a un corsario moro, a la muerte de éste dirige ella misma el barco pirata, es capaz de vengarse de su seductor y sucumbe en una batalla contra su padre con el que se reconcilia al morir.

Junto a estas figuras fantásticas de bandidos produce un efecto incomparablemente más duro una figura como Masaniello (Ch. Weise, *Trauerspiel von dem Neapolitanischen Hauptrebell Masaniello*, drama, 1682), modelada según la realidad aunque a mucha distancia. En efecto, el pobre pescador napolitano es ante todo un rebelde y corresponde al motivo del bandido justo sólo en tanto en cuanto que el pueblo en el que se apoya está representado en parte por bandidos que poseen sin duda orgullo de clase y honor profesional, pero a los que Masaniello, como no pocos capitanes de bandidos antes y después de él, tiene que prohibir el robo y el pillaje.

También los rasgos del bandido justo tuvieron que cambiar a mediados del siglo XVIII se dirigió el interés por primera vez hacia el criminal auténtico. La existencia de elementos antisociales cayó como una sombra sobre la concepción racionalista del mejor de los mundos, por esto uno intentó explicarse la maldad en el hombre no por predisposiciones negativas, sino sólo por circunstancias adversas y por un falso y modificable ordenamiento jurídico. La preocupación de la época por este problema se manifiesta en la colección de F.G. Pitaval de crímenes famosos (*Causes célèbres et intéressantes*, 1734 sigs.) y en la contribución literaria al destino de criminales contemporáneos como el de los franceses Cartouche (m. 1721) y Mandrin (m. 1755), el del alemán J. F. Schwan, llamado el lposadero del sol (m. 1760), el del bávaro Hiesel (m. 1771), el de Juan el Desollador (m. 1803) y el del italiano Michele Pezza (m. 1806), conocido como Fra Diavolo, que se desarrollaron ante un fondo de abusos y tensiones sociales. La literatura popular rodeaba a estos personajes de un halo aventurero, destacaba la bravura con que hostigaban a la policía y pintaban sus fechorías con gozoso estremecimiento. Si no se les intentaba disculpar y ennoblecer, se ponía de relieve al menos sus dotes de mando y su lealtad a los compañeros, a quienes la tortura no podía obligar tampoco a traicionar (M.A. Legrand, *Cartouche ou les voleurs*, comedia, 1721). Bajo este signo de un interés general por el crimen y por las reformas sociales hay que ver la nueva popularidad del motivo, que desde el último cuarto del siglo XVIII constituyó durante

medio siglo un componente esencial de la literatura europea.

En la novela corta *Les deux amis de Bourbonne* de D. Diderot, uno de los precursores de la literatura «burguesa», cuya traducción alemana hecha por el poeta-editor S. Gessner apareció antes que la edición francesa (1773) en el tomo *Moralische Erzählungen von Diderot und Gessner* en 1772, se presenta por primera vez aquella nueva variante del tipo humano que choca con la justicia terrenal y trata de corregirla por la fuerza sin poseer propiamente tendencias delictivas. Implicado al principio por desengaño amoroso y por hastío de la vida en el peligroso oficio del comercio clandestino, y salvado del patíbulo por su amigo, que pierde la vida, Félix tampoco puede, después de esta aleccionadora vivencia, forzar su inclinación a la grandeza y a la aventura dentro de los límites de un mundo opresivo; choca constantemente con la justicia impulsado por su arrojo en favor de las personas y de las cosas y escapa finalmente hacia Prusia haciéndose soldado. A la sensible melodía de la narración moral se añadió dos años más tarde el poderoso acorde del Sturm und Drang en el drama de Goethe *Götz von Berlichingen* (1774), que formuló el ideal contemporáneo del forajido como el de un «defensor de sí mismo en una época caótica». Proyectado en el periodo de eclosión de los tiempos modernos y ejemplificando en un hombre noble, que no es un ladrón vulgar sino siempre un caballero bandido y no vacila en hacer incursiones audaces en la caduca estructura ordenativa de su tiempo sin hacer nada indigno, el motivo se presentaba en una figura en cierto modo aureolada y distante, cuyos rasgos se reconocen en el anodino bandido de opereta de *Claudine von Villa Bella* (1776). H.F. Möller presentó en el melodrama *Sophie oder der gerechte Fürst* (1779) un tipo más actual, orientado hacia Diderot y cuyo camino, sin embargo, transcurre en sentido inverso al de su modelo, pues el audaz Mutowsky es primero un valiente soldado pero abandona este oficio cuando en el momento de la promoción a capitán se da preferencia a otro en virtud de sus relaciones, practica en Polonia como capitán de bandidos la justicia distributiva en las personas de su entorno hasta que es apresado; en la cárcel tiene ocasión de apelar a la justicia de un príncipe. Desde las tres obras mencionadas parten líneas de conexión con el complejo motivico del drama de Schiller *Die Räuber* (1781), en el que también se pueden reconocer, no obstante, reflejos de Robin

Hood y Roque Guinard. El trágico destino de Karl Moor, que por culpa de las intrigas de su hermano se ve desheredado por el padre y se interna en los bosques de Bohemia junto con los compañeros de sus salvajes años de juventud aunque al final se presenta arrepentido a los tribunales, tiene una trayectoria más consecuente que el de la mayoría de los bandidos de los dramas españoles, que en definitiva retornan a la sociedad como si nada hubiera pasado. Sus rasgos de generosidad están quizás tomados en lo esencial de Robin Hood: éste construye con la mitad del dinero quitado a los corsarios franceses un asilo de pobres, Karl da un tercio del robo a niños huérfanos; Robin se disfraza de anciano para salvar a John, Karl se disfraza de capuchino para ir a ver a Roller. La violenta liberación de Roller recuerda a la novela de Diderot. También el rasgo de crítica social lo comparte Karl con los héroes de Diderot y con los de Möller, pues Robin Hood no es revolucionario sino conservador, y, como el Götz de Goethe, lucha contra lo establecido porque estaba apegado a lo antiguo, mientras que Karl quiere renovar la sociedad. De Roque Guinard procede el rigor draconiano y la justicia escrupulosa del capitán de los bandidos, y los hermanos rivales podrían encontrarse en *Claudine von Villa Bella*.

Cuando Schiller recurrió otra vez al motivo en 1786 en la narración *Verbrecher aus Infamie* (en 1792 con el título *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*), se apoyó argumentalmente en las narraciones de su maestro Abel sobre el bandido Schwan, llamado el posadero del sol, y probablemente conoció la literatura popular que sobre el bávaro Hiesel circulaba desde 1772. Esta vez destiló del argumento no la figura de un bandido justo sino la de un bandido real, que de manera innoble y violenta trata de apoderarse de lo que el destino le negó, pero al final reconoce su errada conducta y se arrepiente. Schiller no quiso aquí ennoblecerle o disculparle —faltan, por ejemplo, los rasgos de justicia distributiva que se asignaron a Hiesel en la literatura popular, ya que el apasionado cazador furtivo libera de la plaga de venados a los labradores—, pero el poeta pedía a las personas de su entorno y a los jueces mayor comprensión para los desvaríos del alma humana.

El género de la novela y del drama de bandidos, cultivado por autores populares como C.G. Cramer, Ch.H. Spiess, A.G. Meissner, H. Zschokke y Ch.A. Vulpius, se orientaba de todos modos por el tipo elevado de Götz y de Karl Moor. Spiess y Cra-

mer fusionaron el ideal más antiguo del caballero con el bandido. Caballero y bandido sustentaban funciones parecidas porque ambos, como representantes naturales de la fuerza, de la lealtad y del derecho, se veían enfrentados a una sociedad enervada y corrompida y se les consideraba protectores y auxiliares de los débiles y oprimidos. Significativo del parentesco interno de ambos ideales es el hecho de que en *Der Ehrentisch oder Erzählungen aus den Ritterzeiten* (1793) esté incluida una *Beichte Liutbrands des Räuberhauptmanns*, en la que el popular motivo del — voto de castidad obligado se combinaba con el del bandido, ya que el protagonista escapa del monacato impuesto a la fuerza, se hace capitán de bandidos, protege la virtud y castiga el vicio representado sobre todo por monjes, se pone a las órdenes de un príncipe justo y espera así una rehabilitación. Los bandidos de la literatura vulgar son hombres por encima de lo común, a los que la sociedad burguesa no concede campo de acción y por eso se ven impulsados a ir por el camino de la acción ilegal. Con hábil técnica Zschokke dio, en su novela dialogada *Abällino, der grosse Bandit* (1794; drama, 1795), un colorido italiano al romanticismo de bandidos y asoció el motivo con el de la — conjuración política de la que Abällino-Flodoardo salva al Estado de Venecia. Pues él no es propiamente un bandido, por más que se comporte como tal en sucias cuevas de bandoleros, sino favorito del dux puesto al servicio de los conjurados, que se sirven de una banda de asesinos para eliminar a sus adversarios en el senado, se hace pasar por jefe de la banda sólo porque quiere salvar a las víctimas señaladas y contrarrestar la acción primero de los asesinos y luego de los conjurados. Zschokke conservó este ambiente italiano en otras dos obras más del género (*Coronata, der Seeräuberkönig*, 1797, *Alamonte, der Galeerensklave*, 1802); y lo mismo hizo Ch. A. Vulpius en la famosa novela *Rinaldo Rinaldini* (1798). Las escenas de la vida del noble Rinaldo, elaboradas según una biografía italiana de bandidos a la que se atiene de una manera muy libre, ofrecen principalmente aventuras eróticas, de las que tienen que sacarle casi siempre sus compinches bandidos. Rinaldo es hijo de un príncipe, pero en desavenencia con las leyes de su clase social descarga su odio contra ella buscando a sus víctimas principalmente en la nobleza; vive como aventurero y marginado aún después de haber abandonado, en la continuación de la novela, el oficio de bandido y pese a designios contrapues-

tos. Las primeras manifestaciones literarias populares de la vida de Juan el Desollador en canciones y narraciones proporcionaron al motivo nueva materia, pues de Juan el Desollador se decía también que perseguía a los ricos pero protegía y obsequiaba a los pobres, de modo que podría representar una especie de reverso de Rinaldo (J.F. Arnold, *Der berühmte Räuberhauptmann Schinderhannes, Bückler genannt*, 1802).

El influjo de *Die Räuber* de Schiller, fortalecido por el ideario de la Revolución Francesa, se hizo perceptible también, a finales del siglo, en la literatura popular de Inglaterra y de Francia, como por ejemplo en la narración de W. Godwin *Things as They Are or The Adventures of Caleb Williams* (1794), que describe a una banda de ladrones en lucha contra la justicia y contra los vicios de la sociedad, o en el drama de R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt *L'Enfant de la forêt* (1798), en el que un expósito, que está a punto de casarse con la hija de un barón, descubre en un jefe de bandidos derrotado por él a su padre, al que quiere reintegrar a la sociedad burguesa, pero éste le explica que está al servicio de la humanidad y defiende a los pobres contra los ricos, que se debe a sus compañeros y que quiere permanecer junto a ellos.

Tras su vulgarización, experimentó el motivo, en la primera mitad del siglo XIX, un nuevo florecimiento artístico. Emparentado con el Götze de Goethe y más — rebelde que bandido justo, el Kohlhaas de H.v. Kleist (*Michael Kohlhaas*, relato, 1810) posee, sin embargo, algunos rasgos que coinciden con los del bandido justo. El móvil de su acción, o sea, el habersele negado la protección de las leyes con la consiguiente expulsión de la sociedad, es el mismo que reclaman para sí muchos bandidos, y la ejecución de su venganza en forma de guerra de guerrillas en torno a Wittenberg y Leipzig vale también, como los asaltos de bandidos vengadores, para su propia conservación personal. Kohlhaas se nombra lugarteniente del arcángel san Miguel y quiere castigar la perfidia en que, según él, ha caído todo el mundo; por eso el pueblo simpatiza con él, pese al terror que de él emana, y reconoce el rigor con que castiga a los saqueadores. Dos personajes de los poemas de Lord Byron, Selim en *The Bride of Abydos* (1813) y Conrad en *The Corsair* (1814), vengan también la injusticia sufrida, dedicándose a la piratería. Selim, que quiere vengar la muerte de su padre en el bajá Giaffir, se enamora de la hija de éste y en una cita con ella le atrapan. Mientras que aquí la novia

del bandido muere de pena, la esclava Gulnare, en el *Corsair*, mata al bajá Seid odiado por ella y huye con el corsario Conrad, que en un asalto al palacio del bajá había caído en manos de éste. El desprecio con que Conrad se enfrenta no sólo a la sociedad por él combatida, sino también a sus compañeros piratas, recuerda a las sentencias de Karl Moor, que también sirvió de modelo para el Rudolf de Th. Körner en el drama *Hedwig* (1815), por cuanto que Rudolf fue desposeído de una herencia y desterrado por causa de una intriga, mientras que por otra parte, en contraste con Moor, se entrega por completo al mal y por eso también resulta inútil su tardío intento de salvarse en una nueva vida por el amor de una mujer. La anterior tradición inglesa del motivo hacía suponer que el forajido tenía su lugar en las novelas históricas de Sir Walter Scott. Junto a la ya mencionada variante de Robin Hood en *Ivanhoe* (1820) se halla el personaje titular de *Rob Roy* (1817), un forajido que, de honrado tratante de ganado en otro tiempo, se vio relegado desgraciada e injustamente a la posición de un poderoso jefe de una banda que persigue en los montes inhóspitos de Escocia a los agentes del gobierno, pero a la vez protege y ayuda a los oprimidos. Scott utilizó más como figura marginal (*The Heart of Midlothian*, 1818) al hijo ilegítimo de un noble, raptado de niño y criado entre bandidos, que, combatiendo al lado de sus compañeros, mata sin saberlo a su propio padre, que le buscaba.

El padre, en cuanto adversario desconocido que sucumbe en lucha con el hijo, es también un componente central del drama de juventud de Grillparzer *Die Ahnfrau* (1817) que, si bien deja entrever el modelo de Schiller, enlaza sobre todo con la tradición española del motivo por el influjo determinante de los dos dramas calderonianos *La devoción de la cruz* y *Las tres justicias en una*. Jaromir, último vástago de una generación maldita y desconocedor de su propio — origen, oculta su existencia de bandido a su novia Bertha, que es su hermana aunque él no lo sabe, y a su futuro suegro, que es también sin saberlo su padre y al que mata él combatiendo al lado de los bandidos, a la par que Bertha sin sospechar nada se envenena al beber de una botella dejada por Jaromir. También en *La devoción de la cruz* el capitán de bandidos Eusebio ama a su hermana, sin él saberlo, y lucha contra su desconocido padre, que le persigue, y en *Las tres justicias en una* Don Lope, igual que Jaromir, encuentra un intercesor en el padre

de su novia, pero por su temperamento apasionado se ve impelido a su vida de bandido; ambos sienten una voz interior que les previene del atropello contra su desconocido padre, pero desean a la hermana como amante y como mujer. W. Hauff (*Das Wirtshaus im Spessart*, cuento, 1828) volvió a presentar a un bandido, adherido a la órbita de Schiller y que afirma ser no un vulgar ladrón y usurero sino un desdichado al que las circunstancias adversas obligan a desempeñar su papel y corrobora estas declaraciones salvando a una condesa con la que intercambia la ropa. Su decisión de huir de la banda y de hacerse soldado tiene precedentes en el Félix de Diderot y en el posadero del sol de Schiller, y la elegancia de sus modales la comparte con el bandido que parece un caballero (E. Scribe/E. d'Albert, *Fra Diavolo*, com. ópera, 1830) pero que en realidad es un criminal y por eso también es muerto a tiros sin piedad por el joven amante.

Uno de los puntos culminantes en la historia del motivo lo constituye el drama romántico por excelencia *Hernani ou l'honneur castillan* (1830) de V. Hugo, cuyo título hace ya referencia a los modelos españoles; sin embargo, los dos poemas byronianos han aportado también rasgos al entramado del motivo. *Hernani*, que se hizo bandido porque el deber de vengar a su padre, muerto por el padre del rey Carlos, le había llevado a enfrentarse con el monarca, ama a doña Sol, a la que quiere raptar para librarla del poder de su tío y pretendiente Ruy Gómez; cae entonces en rivalidad con el rey, al que hace huir desarmado; éste por su parte rapta a doña Sol. Ruy Gómez a su vez con igual caballerosidad protege contra el rey al forajido, se une incluso con él en una conjuración contra Carlos, obligándole *Hernani* a matarse al toque de una corneta de monte. Luego tiene que cumplir este compromiso el día de su boda con doña Sol, pues ha roto su juramento de apuñalar al rey en el corazón y se ha reconciliado con él, ha sido restituido por él en sus derechos y ha recibido por mujer a doña Sol. La generosidad y nobleza, que enaltecen aquí la figura del bandido, intervienen poco en la imagen mucho más realista de las bandas de ladrones y mendigos de París en la novela de V. Hugo *Notre-Dame de Paris*, aun cuando éstos se distinguen por un código de honor más sombrío, que les ordena intervenir aun con riesgo de su vida a favor de los perseguidos y amenazados de entre ellos.

En A.S. Pushkin los matices del motivo se hallan todavía en el círculo de atracción del Ro-

manticismo y de Scott. Si el sublevado jefe de los cosacos Pugachëv (*Kapitanskaia dochka / La hija del capitán*, novela, 1836) es también más un — rebelde que un bandido, destacan, sin embargo, los rasgos nobles de los que le dotó el escritor frente a la historiografía oficial y que se revelan en la ayuda agradecida a favor de un alférez preso, prototipo del bandido justo, rasgos que luego Pushkin desplegó plenamente en *Dubrovskii* (relato, 1841): con sorda rabia por las intrigas del vecino hacendado que quitó al padre de Dubrovski la propiedad y como consecuencia de ello la vida, Dubrovski reduce a cenizas la finca paterna y se convierte en jefe, temido pero generoso, de una cuadrilla de bandidos de la que no le separa sino una nueva desgracia, la pérdida de su amada mujer. El tipo de bandolero orgulloso y amante de la libertad, imitador de Rinaldini, volvió a surgir luego en la novela corta de F. barón de Gaudy *Gianettino l'Inglese* (1838) y en el drama de F. Hebbel *Julia* (1851): el Giannettino de Gaudy como el Antonio de Hebbel son de origen noble, pero por reveses de la fortuna se crían entre bandidos y ellos mismos se hacen bandidos. Gianettino niega a su madre, que le vuelve a encontrar al cabo de veinte años de búsqueda, el deseo de volver a una vida ordenada y rica, ya que él está íntimamente vinculado a sus compañeros, a la familia que entretanto había fundado, y sobre todo a la libertad de vida del bandido; Antonio, en cambio, quiere volver, como el bandido Moor, como Jaromir y el Rudolf de Körner, a una vida honorable por el amor a una mujer. Lo que en Hebbel desemboca en la pregunta de si la pareja de amantes, consciente o inconscientemente culpable, puede y debe ser feliz todavía, se resuelve sin problemas en A. E. Brachvogel (*Ein weisser Paria*, drama, 1851) haciendo que el bandido, que ayudó a su madre a conseguir sus derechos y al que se le perdonó su actuación ilegal, retorne al orden burgués.

Mientras que H. Kurz (*Der Sonnenwirt*, novela, 1854) excluyó netamente de Schiller y de la tradición del bandido justo a su bandido Schwan mediante una exposición realista y auténtica, C. Zuckmayer recogió conscientemente esta tradición en su comedia de costumbres en torno a Juan el Desollador (*Schinderhannes*, 1927). Juan el Desollador, que era un descarriado y no el rebelde nacional y social por el que gustaba de hacerse pasar en su lucha contra la policía francesa en la orilla izquierda del Rhin, es en Zuckmayer, a tenor de la tradición popular, un abogado de la justicia, ayu-

dante de los pobres, enemigo de los impuestos y de los manejos de intereses, y cuyos sentimientos inocentes y puros se manifiestan en el amor a una muchacha. Quiere salvarse en el oficio de soldado, como el Félix de Diderot, el posadero del sol de Schiller y el capitán de bandidos de Hauff, pero precisamente en Prusia (el Juan Desollador histórico se alistó en las tropas imperiales) la amenaza del orden público es considerado como un delito imperdonable, y así Juan el Desollador es delatado, apresado y ejecutado.

C. Müller-Fraureuth, *Die Ritter- und Räuberromane*, 1894; R. Frick, *Hernani als Typus*, tesis, Tübingen, 1903; del mismo, «Karl Moors Vorbilder und Nachläufer» (*Korrespondenzblatt für die höheren Schulen Württembergs*, 14), 1907; del mismo, «Hernani Stammbaum» (*Zs. f. vergleichende Literaturgeschichte NF*, XVII), 1909; E. Grimm, «Die volkstümliche deutsche Räuberdichtung im 18. Jahrhundert als Protest gegen den Feudalismus» (*Weimarer Beiträge*, 6), 1960; I. Benecke, *Der gute Outlaw - Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert*, 1972.

Bruja — Aliado del diablo; Seductora demoniaca, La.

Bufón sabio, El.—El bufonismo, entendido como una especie de estado gremial, presupone que la anomalía mental y corporal inherente o incluso sólo corporal del que pertenece a ese estado no llegue al extremo de no poder utilizarla junto con sus posibles facultades inherentes a ella —habilidades acrobáticas y mímicas, capacidad musical, imitaciones y caricaturas de otros hombres, contar historias y disponer de respuestas ingeniosas— para ganarse el sustento. Divierte con ellas al pueblo en fondas y en mercados, ocasionalmente también en cooperación con otros feriantes; sirve con ellos en las mesas de los ricos como el parásito de la antigüedad griega y romana, que no siempre era un mero adúlador parasitario, sino también satírico que decía verdades desagradables a su anfitrión y a los amigos de éste; presta sus servicios, cuando no es un errante vagabundo, en las cortes de los grandes y pequeños soberanos en calidad de consejero suyo y cómico. Su presencia suscita risas y escalofríos al mismo tiempo, es amado y también temido, pero nunca llega al status de un miembro normal de la sociedad.

El tipo de bufón, que vive de una sabiduría superior y en su simpleza conoce lo que no ve el entendimiento de los inteligentes, difícilmente puede

ser analizado en sus motivaciones psicológicas. Muchos bufones han pasado a la historia con defectos físicos; por eso su agudeza de ingenio así como su capacidad para reírse de sí mismo y autodegradarse podría concebirse como compensación de la compasión que el «pobre» bufón se tiene sin duda a sí mismo y como autodefensa, y su conocimiento del alma humana es una consecuencia de su marginación, que enseña a observar y encuentra en la crítica y en la advertencia un campo de actividad. La bufonada, exagerada en la mayoría de los casos o —en el sentido de insuficiencia— no existe siquiera, sirve para amortiguar y ocultar la crítica y el chiste, que no hieren sino que provocan una carcajada liberadora, hacen que parezcan superables las tribulaciones terrenales y despiertan la inteligencia. El bufón, al hacerse él mismo blanco del chiste y exponerse a la carcajada para desviarla de improviso sobre el agresor, hace desaparecer la seriedad de su deseo, y se aceptan más fácilmente sus intenciones. Tal vez provoque la risa también para castigarse a sí mismo por la propia agresividad.

Por qué, sin embargo, desde muy antiguo y en muchas culturas los soberanos se atrajeron hacia sí a tales bufones al parecer no sólo como diversión, sino también como personas de confianza y el bufón de corte llegó a ser en varios lugares una sólida institución, es algo que no se sabe. Ya los faraones de la quinta dinastía se recreaban en la posesión de pigmeos que sabían representar la danza de un dios; Filipo y Alejandro de Macedonia, el romano Augusto y sus sucesores mantuvieron a su lado a personajes graciosos; príncipes indios de los primeros siglos poscristianos tuvieron al gracioso y deforme inquilino Vidusaka; el rey de los hunos Atila, príncipes irlandeses de la época pre y poscristiana, Harun Al Raschid y su coetáneo I Carlo Magno, los soberanos normandos de Inglaterra, I Tamerlán (Timur) y los sultanes turcos, y también en el Nuevo Mundo el azteca Moctezuma, dieron ocupación a bufones de corte, y las cortes de los emperadores, príncipes y casas nobles de la Edad Media y del Renacimiento no son imaginables sin esta figura pintoresca. Cierta afición a lo sensacional y gusto por lo extraño puede haber intervenido en la diversión con personajes deformes y de actuación infantil; ya en la época romana se hizo distinción también entre el bufón «natural» y el meramente fingido. Sin embargo, hay que tener en cuenta que curiosas estatuillas de la época tardía romana pueden haber tenido la función de

mascoas y que algo parecido se puede haber pretendido con la posesión de personajes contrahechos vivos. Hay que aceptar seguramente la idea de una relación de lo bufonesco con el ámbito de lo mágico-divino, bien sea que uno se sirviera del inquilino anormal como protección contra la desgracia o el mal de ojo o, como sugiere la designación india, como cabeza de turco y pararrayos o también, según se desprende de relatos irlandeses, como profético poeta y bufón distinguido por su relación con el mundo de los espíritus a través de su previsión de sucesos futuros. Incluso para el pensamiento cristiano-medieval existía una relación entre el bufón, a quien Dios había creado, como al — mendigo, para poner a prueba la piedad humana, y un poder superior. Se consideraba honroso y era incluso a veces beneficioso acoger en casa a un deficiente mental, que gozaba no sólo de techo y alimento sino también de protección por sus dichos y hechos, de los que no era responsable, y llevaba como distintivo de su posición excepcional una larga túnica semejante a un vestido de mujer. Si se trataba de perturbados mentales inofensivos, sus gestos y dichos podían servir de diversión. Incluso en bufones más conocidos de las grandes cortes hay que suponer cierta anormalidad, ya que necesitaban asistencia práctica y mental mediante enfermeros y maestros.

Sin embargo, como las bromas de bufones «naturales» eran un factor inseguro, se preferían bufones «artificiales», que apenas se diferenciaban, en su función, de los *scurrae* en los banquetes de los romanos. Su presentación se asociaba acaso a una chaqueta de harapos y a la cabeza rasurada del bufón en el antiguo mimo o a la capucha con orejas de burro que llevaba el esclavo romano bufonesco. De los bufones naturales heredaron el derecho de la libertad de palabra, podían llegar a ser confidentes y la conciencia viva de sus señores y eran respetados por el séquito del soberano. Además del bufón oficial de corte había a veces hombres que cumplían esta función sin llevar el título; poetas de corte, maestros de ceremonias y eruditos con frecuencia no se diferenciaban mucho del gracioso. Se ha considerado a los bufones de corte como una institución saludable de regímenes absolutos.

A diferencia del bufón «natural», rústico o payaso, cuya comicidad es involuntariamente pasiva y sólo a expensas propias hace reír al público, el bufón sabio posee la dialéctica interna entre insuficiencia fingida o incluso simpleza auténtica y co-

nocimiento más profundo. Su comicidad es no sólo activa, en cuanto que ridiculiza a otros, sino voluntariamente pasiva, en cuanto que simula necesidad, torpeza e incompreensión, en parte para proteger su existencia y en parte por pura diversión. La comicidad voluntariamente pasiva tiene de común con la activa la intencionalidad, pues el bufón sabio es un «homo ludens», aplicado por completo a los demás, sin rasgos de existencia privada, sin familia ni hogar, y pasa como filósofo secreto por la literatura, a la que no pertenece propiamente.

El motivo ha desarrollado dos constantes: en primer lugar el tipo del ambulante solitario, referido en su crítica a todo el mundo y cuya Vita se cristaliza en numerosos chascarrillos que en su conjunto proporcionan una imagen —si bien contradictoria— de su persona. Se burla del hombre medio, pero también se le ve de buen grado en competición intelectual con los dominadores y los sabios profesionales. La figura conocida más antigua de este ambulante, que se gana la vida con sus dichos y hechos chocarreros, es la del fabulista griego Esopo, en torno al cual se formó ya en el siglo VI antes de Cristo un ciclo anecdótico que en el período helenístico se ensanchó hasta dar lugar a una *novela de Esopo* transmitida en dos versiones. Según esta tradición legendaria Esopo fue un esclavo feo y contrahecho que, tras su manumisión, vivió en la corte de Creso, fue enviado por éste a Periandro en Atenas y a Delfos, donde encontró la muerte por causa de un supuesto robo en el templo. Las historietas le describieron como un bufón estrafulario pero dotado de una inteligencia despejada y de reflexiones que solía formular en fábulas. La vinculación con la leyenda de los siete sabios, a los que reemplaza en la novela posterior el filósofo Xantos, dio la posibilidad de hacer triunfar su gracia natural sobre la sabiduría escolar. La leyenda de su lapidación y precipitación desde una roca confirma por lo demás la tesis de la función de chivo expiatorio que hacía el cómico contrahecho, pues de igual manera fueron matados los «farmakoi» (= magos) como víctimas expiatorias en la fiesta de la purificación de los targeños. Una figura parecida, aunque más bien santo varón inspirado que narrador de cuentos, es el bululú, relacionado con Harun Al-Raschid (s. IX) y habitante vagabundo y sin domicilio de la ciudad de Bagdad, cuya juventud se burla de él, pero él, por su presencia de espíritu y juicios que emite sin temor en presencia del soberano, suscita la atención y la benevolencia de éste. Si las anécdotas que

circulaban sobre él se mantuvieron durante siglos, lo mismo ocurrió con las anécdotas sobre su compatriota Si-Djoha (s. X) cuya Vita, sin embargo, se fundió con la del joven turco *Nasreddin Hoca* y sólo se ha conservado en un libro turco de historietas (s. XIV/XV). Su figura comporta rasgos disonantes que oscilan entre los de un pobre—pícaro que echa mano también, accidentalmente, de engaños y los de un sabio iluminado, rodeado de discípulos y que sirve de gracioso y consejero al conquistador ¡Tamerlán (Timur). Asimismo, de Oriente procede el enfrentamiento del sabio ¡Salomón con un interlocutor que impugna su sabiduría; disputa de carácter originariamente serio que sólo al aparecer en Europa occidental y sin duda bajo influjo de la leyenda de Esopo se convirtió en diálogo humorístico del rey con el rústico Marcolfo (*Dialogus Salomonis et Marcolfi*, s. XII), cuya inteligencia despejada y burlona es más provechosa que la sabiduría idealista de Salomón. Adaptado a circunstancias nacionales y temporales, Marcolfo resurgió en otras figuras cómicas europeas, por ejemplo en el italiano Bertoldo (G.C. Croce, *Bertoldo*, finales s. XVI), que actúa de gracioso del rey lombardo Alboino, o en el inglés Scogin (*The Merry Jests and Witty Shifts of Scogin*, 1626), y tiene también elementos en común con ¡Eulenspiegel (*Volksbuch vom Eulenspiegel*, 1515), que frente a sus predecesores alemanes meramente picarescos se distingue por los rasgos bufos, en los que esta época se complacía. Su arte, aprendido como bufón de corte y consistente en ridiculizar con fingida humildad la necedad de otros, lo utiliza el bufón picaresco sobre todo contra los burgueses de la ciudad y se presenta como prueba viva del pensamiento representado por Erasmo de Rotterdam (*Moriae Encomium*, 1511) de que la existencia humana no se dirige ni puede dirigirse por la razón sino que necesita la bufonada para ser creadora. El descendiente de Till en la Marca, Hans Klauert (B. Krüger, *Hans Clawerts Werckliche Historien*, 1587), representa el mismo tipo de gracioso errante, más estimado por sus ocurrencias que por su trabajo accidental y que logra ser consejero alegre de altos señores —aquí del señor de Sclieben—. Todas las biografías de este tipo tienen puntos de contacto con la del —pícaro, llevan, sin embargo, como distintivo principal la agudeza nacida de la sabiduría y tendente por eso al bien.

Si los personajes centrales de los libros de anécdotas mantenían sólo relaciones flojas y pasajeras

con las cortes, en obras dramáticas indias antiguas y en el drama de Bhasa (s. III) nos encontramos con la segunda constante del motivo, el estereotipado, feo y diminuto Vidusaka, que lleva una máscara y orejas de madera, frecuentemente dice el prólogo, es permanente compañero y confidente de un regio señor y, pese a su simpleza y glotonería, demuestra fidelidad, valor y experiencia de la vida. En una relación estrecha parecida con héroes principescos está el vasallo bufo, pero más serio como corresponde al carácter heroico de la obra, en leyendas irlandesas antiguas de fecha desconocida; éste predice proféticamente la derrota de los suyos y la muerte propia y es el primero que la sufre en el combate (*Togail Bruidne da Derga*) o entretiene a los guerreros en la noche anterior a la batalla y luego cae con ellos (*Cath Almaine*). También el legendario héroe irlandés ¡Merlín, conocido además como mago, es descrito en una *Life of St. Kentigern* (mediados s. XI) como bufón de corte del rey Roderich, predice y llora la muerte de su señor. Podemos suponer analogías con este tipo de literatura inglesa antigua, que posiblemente lo representa en el *Beowulf* (s. VIII) en el tipo de Hunferth y luego vuelve a aparecer en el libro VII de *Confessio amantis* (1390) de J. Gower en el séquito de un rey romano al que el bufón, como único de sus consejeros, dice la verdad.

La frecuencia de la figura del bufón, sobre todo en la literatura de la baja Edad Media, guarda relación con la formación de la costumbre popular de Epifanía y de Carnaval. Las extraordinarias libertades de que disfrutaban los antiguos esclavos en las Saturnales se repitieron en la Edad Media en las prácticas bufonescas de estudiantes y eclesiásticos en la festividad de Epifanía, en que todo el mundo se declaraba bufón; también en esta costumbre hay que contar con el elemento del desahogo y del chivo expiatorio. Para la secularizada *Fête des fous* se formaron en Francia las *Sociétés joyeuses*, que tuvieron en Inglaterra correspondencias menos importantes, pero en Alemania tuvieron un paralelo en las sociedades carnalescas y crearon el género de la *Sotie*, una forma de representación dramática que tenía la función de crítica social y en la que el bufón constituía el personaje y el tema, es decir, no el bufón como personaje sino la bufonada como símbolo de errores humanos, bien sea que la Mère Eglise se revelara finalmente como Mère Sotte (P. Gringoire, *Le Jeu du prince des Sots et de mère Sotte*, 1512) o que unos falsos reformadores resultaran ser bufones,

sobre los que triunfa al final el viejo y gastado mundo (*Farce des gens nouveaux*, hacia 1461). Donde todas las figuras son bufones no puede destacarse como figura el bufón ni puede convertirse en motivo la idea de un bufón sabio.

El concepto de bufón en la *Sotie* se aproxima al del moralista-satírico alemán S. Brant (*Das Narrenschiff*, 1494), que, partiendo de la idea cristiana de que la necedad es una obstinación frente a Dios, representaba como bufones a los portadores de las debilidades y vicios que pertenecen al ámbito de la inestabilidad emocional y falta de control en el instinto. Las alegóricas figuras bufonescas de Brant no han repercutido más que en unas pocas representaciones carnalescas de H. Sachs (*Comedi mit dreien Personen zu spielen, nämlich ein Vater, ein Sohn und ein Narr*, hacia 1531, *Das Narrenschneiden*, 1557, *Der Narrenbrüter*, 1568), de P. Gengenbach y de J. Wickram (*Das Narren-giessen*, 1538), y la ascensión del bufón a príncipe de lo diabólico-pecaminoso en la obra de Th. Murner dio lugar, ya a mediados del siglo XVI, a la conversión de la figura del bufón en figura del diablo.

Si el bufón de la corte de Venus, en la pieza carnalesca de P. Gengenbach *Die gouchmat der Buhler* (1521) llora la pérdida del hermoso tiempo pasado en las cortes principescas y se queja de los muchos «impropios», los bufones pecadores, que le habían desplazado de su posición, esto significa que la alegoría del bufón era ajena al espectáculo carnalesco que se desarrolla hacia la comedia realista, porque había formado un tipo de bufón no burlesco sino didáctico-moralizador. En casi todas las representaciones de las postrimerías del siglo XV y principios del XVI el bufón adopta una especie de papel mediador entre el acontecer escénico y el público, interpreta la acción, es perspicaz y discreto. Su aparición, que no parece necesaria desde el punto de vista de la acción, simboliza lo caprichoso, el mimo, la ficción, el 'como si'. Se siente como espectador anónimo y es al mismo tiempo portavoz del autor, se jacta con frecuencia de ser el único que conoce la verdad. Igual que en el drama indio antiguo, le incumbe la tarea de abrir la representación, antes o después del heraldo, además de la de preparar el terreno, mantener el orden e imponer silencio y al final decir las últimas palabras. A menudo pertenece, pues, al marco de la representación y, aunque se le dé un papel en la acción, no está integrado por completo en ella, sino que está al margen como espectador

reflexivo, o incluso, cuando señala el desenlace de la trama, se halla por encima de los acontecimientos. A su posición de marginado en la sociedad corresponde la marginación en el espectáculo, marginación que se ha comparado con la del coro en la tragedia antigua. De todos modos se va desarrollando la figura didáctica cada vez con más fuerza hacia la figura de espectáculo. Como comentarista moralizador aparece el bufón en *Ein-siedler St. Meinradsspiel* (1567), también en *Die Gouchmat der Buhler* de Gengenbach, donde en calidad de portero de Venus previene a los visitantes del movimiento que hay en la pradera de Venus, en *Urner Tellenspiel* (princ. s. XVI) y en *Von dem verlornem... Son* (1537) de H. Salat. En la pieza *Von Fürsten und Herren* (post. a 1486) reprocha a Aristóteles su afición a las mujeres y en *Vom Bapst, Cardinal und Bischoffen* (fin. s. XV) las debilidades de la nobleza derrochadora; en *Der Luneten Mantel* (fin. s. XV) previene contra el hecho de examinar con rigor la honorabilidad de las mujeres; en *Henselyn oder van der rechtferdicheyt* (post. a 1497) el fiel bufón doméstico acompaña a los tres hermanos instruyéndoles en la búsqueda de la «justificación» y dice la última palabra moralizadora. La frecuente utilización del bufón como mensajero se puede explicar tal vez con su función de anunciador al margen de la representación.

Una mayor función representativa la recibió el bufón en el drama alemán del siglo XVI, que poco a poco se desliga del espectáculo carnalesco y en el que desempeña el cargo realista de un bufón de corte. Si en Gengenbach era, como servidor de Venus, partidario del principio antídívino y no obstante previene a los bufones de Venus, en argumentos histórico-clericales aparece agregado a los malos soberanos, incluso del Antiguo Testamento, a los que inútilmente trata de desviar de su camino. Así en H. Sachs aparecen dos veces un bufón de corte de Ahasver (dramas de Esther de 1536 y 1559) y uno del rey Sedra (*Von König Sedras mit der Königin Hebebat*, 1566), en J. Schoepper (*Johannes Decollatus*, 1546) un bufón de corte del rey Herodes, que luego aparece también en las adaptaciones suizas (J. Aal, *Tragoedia Johannis des Täufers*, 1549) e inglesas (N. Grimalt, *Archipropheta*, 1548) del argumento de Juan el Bautista. También el rey Saúl (V. Boltz, *Oelung Davidis*, 1554), el dominador de Jericó (R. Schmid, *Vom Zug der Israeliten durch den Jordan*, 1580) y el rey Sanherib (G. Gotthart, *Comoedia... Tobiae*,

1619) tuvieron en su corte a un bufón, que ya antes puede imaginarse en el séquito del emperador romano Valente (Ch. Murer, *Ecclesia Edessaena*, hacia 1600) y Maximiliano (J. Wagner, *Mauritania Tragoedia*, 1581). Por más que el bufón se halle a menudo al lado de la razón en los conflictos morales de su señor, le son ajenas, sin embargo, las concepciones idealistas: se ve dominado por necesidades primarias como la bebida, la comida, el altercado y la pelea, y su pensamiento sigue prendido en lo trivial-demasiado humano. Así, por ejemplo, en el drama juanesco de J. Aal no comprende la actitud ascética del Bautista como tampoco en *Spiel von dem gläubigen Vater Abraham* (1562) de H. Haberer cree en la pureza de intenciones del patriarca. Su carácter ambivalente se manifiesta en que a través de su crítica y de sus advertencias demuestra comprensión por la resolución heterónoma del hombre, pero por su dependencia de deseos materiales queda adherido a la esfera de lo no-espiritual, cosa que él mismo reconoce. Se recrea en efecto en la necedad de otros e incita a burlarse de los que despreciaban sus advertencias, pero se ríe también de él, de su exceso, de su torpeza, de su mala suerte. Es capaz de dar a otros las debidas instrucciones, pero se excluye él mismo de toda obligación superior y vive en una realidad atenuada por lo metafísico.

Este bufón de dos caras, surgido de la pieza carnavalesca, aparece también en autores que ya conocieron y adoptaron al clown inglés con su carácter marcadamente burlesco, así en representaciones de J. Ayer (*Tragedi von Servy Tully Regiment*, *Tragedia von Kaiser Otten des Dritten und seiner Gemahlin Sterben und End*, *Valentino und Urso*, todas de 1592/1602), en el que también se encuentran formas mixtas del tipo inglés y alemán, así cuando, por ejemplo, un bufón inteligente birla a su señor en un cambio de funciones la escritura de una finca (*Des Hoflebens kurzer Begriff*) o se hace valer el rasgo estereotipado de la fidelidad al señor (*Tragedi vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Kaisers Machumets des anderen*) o a la señora (*Comedia von zweien fürstlichen Räten...*). Todavía en el duque Heinrich Julius von Braunschweig el bufón muestra en la mayoría de los dramas la capacidad de descubrir la necedad del mundo, de aventajar a los supuestamente inteligentes y de conocer los auténticos valores (*Susanna*, 1593, *Von einem Buler und Bulerin*, 1593, *Vincentius Ladislaus*, 1594).

También el bufón en la literatura inglesa había surgido de un personaje didáctico, el cual en cuanto alegoría de un vicio tiene semejanza con las bufonadas personificadas de la *Sotie*. De la figura del «Vice» de las Moralidades había salido la de un pícaro que llevaba la vestimenta de un bufón, actuaba torpemente, entendía deliberadamente mal y hacía atrevidos juegos de palabras. En la figura de la «Folly» de *Magnificence* (hacia 1516) de J. Skelton y en la del «Sin» de *All for Money* (1578) de Th. Lupton, el tipo del gracioso que adivina las intenciones de los hombres y se burla de ellos está orientado, pese a los rasgos de clown, hacia el bufón sabio, y el cargo de bufón de corte lo ejerce el «Vice» ya en *Colyn Cloute* (hacia 1519) de Skelton al decir él a un cardenal verdades desagradables, así como más tarde, siguiendo el modelo de J. Schopper, en *Archiphroeta* 61548) de N. Grimalt como sabio y moralmente íntegro amonestador de Herodes.

El creciente interés del teatro inglés por la figura del bufón hacia 1600 guarda relación por una parte seguramente con la posición privilegiada del bufón de Enrique VIII y de Isabel I, y por otra parte con el estrecho contacto entre el bufón de teatro y el bufón profesional, establecido por personalidades como R. Armin, que fue un famoso representante del payaso y escribió un libro sobre seis conocidos bufones de corte (*Foole upon Foole*, 1609) y R. Tarlton, que fue también actor y a la vez consejero alegre de Isabel. El bufón de Enrique III, Ralph Simnell (R. Greene, *The Honourable History of Friar Bacon and Friar Bungay*, 1594), el famoso Will Summer de Enrique VIII (Th. Nashe, *Summers Last Will and Testament*, 1592; S. Rowley, *When You See Me, You Know Me*, 1605) y el bufón de corte de Isabel, Charles Cherter (Ben Jonson, *Every Man Out of His Humour*, 1559) lograron sobrevivir incluso como figuras de teatro. Sin embargo, las figuras de bufones, comparadas y enfrentadas con las de Shakespeare, son relativamente insignificantes; en cualquier caso, el mensajero de los dioses que incita a la venganza (J. Pickering, *Horestes*, 1564/67), el criado fiel de una reina injustamente tratada (R. Greene, *The Scottish History of James IV*, 1590) y el sirvo leal de la repudiada Griselda y defensor de una vida sencilla (en la *Comedy of Patient Grisell* de W. Haughton/H. Chettle/Th. Dekker) pueden considerarse como fenómenos concomitantes y concordantes de este punto culminante del motivo.

Las figuras bufonescas de Shakespeare demuestran toda una escala que va desde el tonto hasta el sabio conocedor de hombres y hasta el bufonismo desdenoso y fingido de Hamlet así como de Edgar en *King Lear*. Con sus bromas, el portero en *Macbeth* (hacia 1606) y el sepulturero en *Hamlet* (1600/1602) tocan, sin saberlo, de una manera bufonesca en la esencia de los acontecimientos, y en un plano parecido se mueve la crítica que hace a Jessica el «Domestic Fool» Lancelot Gobbo (*The merchant of Venice*, 1596/97). Lindando con el clown, pero sin estar ya dotado de una comicidad activa y de crítica social, se hallan Lavache en *All's Well that Ends Well* (1602) y los dos criados-payasos en *The Two Gentlemen of Verona* (1594/95) que por su inteligencia y moralidad respectivamente son superiores a su señor, así como Costard y también Moth en *Love's Labour's Lost* (1595), que sólo sabe hacer comprender de una manera absurda la verdad a su chiflado señor. El punto culminante del desarrollo del motivo lo forman el bufón doméstico de Olivia, Feste, en *Twelfth-Night* (1601/02), Touchstone en *As You Like It* (1598/1600) y el bufón en *King Lear* (1605/06). Feste tiene aún peculiaridades de bufón pagado, pues acepta propinas, pero el afecto a su señora, a la que cura de la melancolía, le hace amable, y el desenmascaramiento que hace de la falsa erudición de los jóvenes hidalgos deja entrever su buen sentido. También para Touchstone interviene la fidelidad a su señora, a la que desinteresadamente acompaña al destierro, pero además la manera que tiene de ofrecerse como una piedra de afilar a la agudeza de los cortesanos demuestra la sabiduría de un filósofo alegre, que es muy superior al melancólico Jaques, que coquetea con el bufonismo. En *King Lear* el factor de la fidelidad es por tercera vez una característica del bufón que permanece al lado del rey expulsado pero a la vez le reprocha con bromas más amargas lo necio de su acción, hasta que Lear en la escena del prado se ve a sí mismo como loco, sabio y humano y el bufón desaparece de la escena como en el cambio de funciones.

En el siglo XVII desaparece casi más rápidamente aún el motivo del bufón en la literatura al disminuir la importancia del bufón en el ámbito cortesano. Entre los sucesores de Shakespeare tuvo cierta importancia pero muy tradicional con las características típicas de la actitud crítico-afectiva hacia el soberano (J. Marston, *Parasitaster or the Fawn*, 1604) o, de modo más conmovedor, ha-

cía la soberana (R. Brome, *The Queen and Concubine*, 1635) o de la confrontación dialéctica con otra figura cómica de menor conocimiento (F. Beaumont/J. Fletcher, *The Double Marriage*, comedia, 1647). Ya en Ben Jonson, y más tarde en Fletcher, se encuentran manifestaciones contra la figura, que es incompatible con un principio realista del arte, y en Th. Shadwell (*The Woman-Captain*, comedia, 1680) aparece luego una escena en la que un noble despide a su bufón: «No quiero bufones, eso está pasado de moda ... incluso en el teatro está en desuso.» En Alemania Ch. Weise, bajo el influjo de Shakespeare, volvió a refrescar la figura sin poder darle otras funciones que las de vencer en astucia a su propio señor (*Der gestürzte Markgraf von Ancre*, 1679), la crítica política (*Masaniello*, 1683) o la fidelidad servicial (*Die unvergnügte Seele*, 1668).

En este punto se debe mencionar regresivamente una variante especial del motivo, en la que se trata de un bufón «artificial» que desempeña su papel no por inclinación o para ganarse la vida, sino en razón de un determinado objetivo político, ideológico o personal y una vez conseguido éste lo vuelve a abandonar. La máscara de bufón oculta constantemente intenciones políticas. El rey I David se fingió loco para salvar su vida ante Aquís, rey de Gat. L. Junius Brutus se hizo el tonto para poder llevar adelante sin estorbo sus planes dirigidos contra la casa real, y Kaikhosraw en el *Libro de los Reyes* (1010) del persa Firdusi se fingió necio por consejo del visir Pirân para eludir las persecuciones de su abuelo provocadas por un — presagio anunciador de desgracias. Solón fingió estar loco para incitar a los atenienses, protegido por la libertad de bufón, a la reconquista de Salamina, igual que siglos más tarde el médico de cámara del rey Manfredo de Sicilia corría por las calles como un loco gritando a las gentes con una bocina al oído que mataran por la tarde a todos los franceses. En tanto que este argumento de las Vísperas Sicilianas no tuvo tratamiento literario sino en el Romanticismo (C. Delavigne, *Les Vêpres siciliennes*, drama, 1819; E. Scribe/G. Verdi, *Giovanna di Guzman*, ópera, 1855), el motivo del bufón fingido tomado del argumento de Bruto, que en su acuñación primitiva estuvo siempre a la sombra del argumento de I Lucrecia con él vinculado, se ha hecho fecundo ya como parte esencial de la leyenda de I Hamlet (Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum*, s. XIII). Shakespeare, que podía recurrir no sólo a traducciones inglesas de la tradición danesa

sino a Th. Kyd por partida doble, ya que éste esbozó el argumento en su *Hamlet* (hacia 1589, perdido) y además había ensayado en *The Spanish Tragedy* (1592) el motivo del vengador que oculta sus planes tras una locura fingida, creó en su príncipe danés el modelo del → melancólico que juega con la locura incurriendo casi en ella a veces y engañando a las personas de su entorno y que dio todavía colorido al *Lorenzaccio* (drama, 1834) de A. de Musset, cuyo héroe desempeña, con el mismo fin del → tiranicidio, el papel de «homo literatus», bufón inofensivo y moralmente degradado. Lope de Vega (*El cuerdo loco*, 1602) invirtió la dirección del motivo haciendo que un soberano se fingiera loco para descubrir una conjuración, mientras que más tarde J. de Cañizares (*Yo me entiendo y Dios me entiende*, princ. s. XVIII) presentaba a un noble que logra por el mismo fingimiento hacer justicia no sólo al rey amenazado de perecer sino también a su sucesor.

Con menor frecuencia se establece la máscara de bufón para fines privados. Si Herzeloide (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 1200/10) cree que la burla que el mundo hace del vestido de bufón hará volver a ella al hijo, cuya necedad corresponde en principio a su atavío, en este raro caso el protagonista se ve inducido a adoptar el papel de bufón por el amor del prójimo. En cambio I Tristán lo toma él mismo, en *Eilhart von Oberge* (hacia 1180), para acercarse, sin levantar sospecha, a Isolda, y representar su papel tan bien que puede decir a Marco impunemente que será el amante de su mujer. En Tirso de Molina, sin embargo, es una mujer (*La fingida Arcadia*, 1621) la que se sirve de un trastorno mental fingido para quitarse de encima a su importuno cortejador, y en W. Congreve (*Love for Love*, comedia, 1695) lo es de nuevo un hombre, para subsistir y recibir la herencia de su amada. Moreto utilizó el motivo, teatralmente eficaz, en la comedia *El licenciado Vidriera* (fin. s. XVII) —elaborada según la novela corta del mismo título de Cervantes—, transformando la alucinación, auténtica en Cervantes, en sólo fingida, por la que el protagonista consigue todo lo que con su habilidad no cosechó hasta entonces.

El bufonismo fingido aparece finalmente como acto de penitencia por delitos cometidos en la *Leyenda de I Roberto el Diablo* (2.ª mitad s. XIII), y una tradición análoga cuenta de Roberto de Sicilia que en castigo por su orgullo intelectual fue transformado en un bufón y tuvo que hacer en su pro-

pia corte el papel de gracioso. Esta variante parece repercutir en el drama de F. Wedekind, *König Nicolo* (1902), cuyo protagonista, una vez destronado, se pone a reflexionar sobre sus errores y en compañía de teatro ambulante interpreta la «farsa del rey», de intención satírica, con tal perfección y seriedad que su sucesor le nombra su bufón de corte y consejero y éste sólo se da a conocer a la hora de la muerte. El bufonismo fingido como huida de un mundo trastocado y peligroso lo señaló E. Toller en *Hoppla, wir leben* (drama, 1927) y, no hace mucho, F. Dürrenmat en *Die Physiker* (drama, 1962).

La función del bufón de corte como correctivo de la realeza, función que se pone especialmente de manifiesto en Wedekind mediante el rey vestido de bufón, correspondía a la concepción medieval de que el soberano, situado por encima del orden humano, sólo podía ser sancionado por una persona que tampoco perteneciera a este orden. Cuando esta concepción se extinguió y el bufón de corte no podía ya subsistir al lado de los verdaderos consejeros políticos de los monarcas ni ante el gusto cada vez más refinado de las cortes, la estética al mismo tiempo exigió que los estereotipados personajes cómicos fueran sustituidos por tipos sacados de la sociedad contemporánea.

Luego recurrió al motivo el Romanticismo, dentro de su interés por elementos medievales y antirracionales. A tal efecto pudieron apoyarse en modelos históricos y poéticos, como H. Heine (*Englische Fragmente*, 1830) en su historia del ingenioso y fiel Kunz von Rosen, que consuela en el cautiverio al emperador Maximiliano aquejado de depresiones, o como Goethe con su inteligente bufón de corte (*Fausto*, II, 1832), que invierte en seguida los billetes sin valor en una finca de valor estable. Además pueden aparecer también rasgos hasta ahora apenas diagnosticados como el resentimiento del intrigante Triboulet (V. Hugo, *Le Roi s'amuse*, drama, 1832, después de la ópera de F.M. Piave/G. Verdi, *Rigoletto*, 1852), que quiere vengarse de su papel de bufón en el rey y en la corte, haciendo que Francisco I seduzca a las mujeres de su entorno hasta que la propia hija, custodiada, se convierte en amante del soberano. El motivo, sin embargo, puede ampliarse también con una relativización de la locura y de la razón en el sentido erasmiano, cuando por ejemplo el protagonista de las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804) —recientemente atribuidas a A. Klingemann—, que fue internado en un manicomio por

declaraciones que sólo al vulgo parecían extravagantes, se siente tan cercano interiormente a los locos como al bufonesco muñeco de madera que él tiene que manejar junto al animador de títeres: en su bufonada se oculta un fondo de sabiduría, como en la del poeta que en su tragedia transfiere al bufón la función del coro. Un irónico transmutador de los valores contemporáneos resulta ser el bufón Valerio (G. Büchner, *Leonce und Lena*, comedia, 1842), que constituye el polo saludable opuesto a la angustia vital, a la melancolía y al intelectualismo del príncipe y le aclara, tras su intento de suicidio, el valor de la vida y la locura del hombre.

También la literatura moderna puede aprovechar al bufón así entendido como un auténtico sabio contra un mundo dominado por la razón. Un enfrentamiento —que acaba mortalmente para el bufón— del rey con el alma del bufón y del bufón con la ambición regia lo representó M. de Ghederode en *Escorial* (drama, 1930), y Ch. y G. Wolf describieron en la película *Till Eulenspiegel* (1973) la fraternidad «desde Adán» —amenazada desde el principio y que un día se rompe bajo la presión del clero— entre Eulenspiegel y el joven emperador, que sólo puede salvarle al bufón la desnuda vida declarándole loco.

Bufón «artificial», más bien que sabio, hay que considerar al payaso de circo o actor que imita en su mímica al bufón y que no vive como bufón, sino que sólo lleva su disfraz mientras dura la representación. De la extraña existencia del bufón no queda en él más que divergencia entre un posible destino personal triste y el rostro alegre de su profesión, como se puede reconocer ya en cuadros de Watteau y ha despertado interés desde la ópera *I Pagliacci* (1892) de R. Leoncavallo hasta el drama *Tot kto poluchaet poschëchiny* (*El que recibe las bofetadas*, 1916) de L.N. Andreiev y las películas *The Singing Fool* (1928) y *Limelight* (1952) de Ch. Chaplin. Con la novela *Ansichten eines Clowns* (1963) de H. Böll se funde de nuevo el bufón de teatro con la antigua figura del bufón profesional, pues la existencia de Schnier como payaso no es sólo ficción sino la posibilidad de una existencia liberal en un mundo nivelado y mecanizado, cuyo crítico y oponente es Schnier en el antiguo sentido del motivo.

F. Nick, *Die Hof- und Volksnarren sammt den nârrischen Lustbarkeiten aller Völker und Zeiten*, 1861; C. Reuling, *Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhun-*

derts, tesis, Zürich, 1890; E. Eckhardt, *Die lustige Person im älteren englischen Drama*, 1902; W. Gaedick, *Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*, tesis, Berlín, 1928; E. Welsford, *The Fool, his Social and Literary History*, Londres, 1935, repr. 1966; J.T. MacCullen, *The Functions or Uses of Madness in Elizabethan Drama between 1590 and 1638*, tesis, Univ. of North Carolina, 1949; W.M. Zucker, «The Image of the Clown» (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12), 1953/54; H. Wyss, *Der Narr im schweizerischen Drama des 16. Jahrhunderts*, tesis, Berna, 1959; A. Schöne, «Die weisen Narren Shakespeares und ihre Vorfahren» (*Jb. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 5), 1960; R.C. Simons, «The Clown as a Father Figure» (*Psychoanalytic Review*, 52), 1965/66; B. Könneker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*, 1966; I. Meiners, *Schelm und Dümmling in Erzählungen des deutschen Mittelalters*, 1967; R. Ellis, «The Fool in Shakespeare» (*Critical Quarterly*, 10), 1968; L. MacEwen, *The Narren-motifs in the Works of Georg Büchner*, Berna, 1968; J. Lefèbvre, *Les Fols et la folie - Etude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, tesis, París, 1968.

Busca del padre, La.—Si el → conflicto entre padre e hijo es un fenómeno primitivo de relaciones familiares, también su contraste, el respeto al padre y al afán de ser igual que él, se revela como variedad arquetípica de comportamiento humano. Mientras que la convivencia estrecha y la obligación a subordinarse al pater familias provocan a menudo fricciones, los padres infelices, perseguidos, lejanos, desconocidos o incluso ya fallecidos, suscitan en el hijo generalmente compasión, adhesión, orgullo, nostalgia, idealización.

La actitud filial de un héroe joven se ha expresado en el motivo poético de su marcha en busca del lejano progenitor, al que conoce de nombre en todo caso. Las causas de una educación huérfana de padre son diversas. El mito combina el motivo a menudo con el del → origen desconocido: el padre del héroe es un dios, que previó para el hijo un destino relevante como fundador de un Estado nuevo o de una raza de soberanos. En el proceso de racionalización de tales mitos del origen se perdieron en gran parte las referencias míticas; sólo la belleza sobrenatural, la valentía e inteligencia del hijo siguieron subsistiendo como testimonios de su elevada alcurnia, y se formaron dos variantes del motivo de la busca del padre, que se influyeron recíproca y constantemente. En una crece el muchacho sin ninguno de los padres, que lo han abandonado de niño, es mantenido en vida por animales o gentes sencillas y, una vez que se ha hecho mayor, sale al

mundo en busca de sus padres, sobre todo del padre; el abandono del niño pretende casi siempre oponerse al cumplimiento de una — profecía de mal augurio. En el otro caso el muchacho crece junto a la madre, que ha concebido al niño de un héroe extranjero, el cual la abandonó antes o poco después de nacer el hijo —casi siempre ilegítimo— imponiéndole al niño una señal de reconocimiento (gnorisma), que más tarde ha de servir al padre para reconocerlo; ya adulto conoce por la madre el secreto de su nacimiento y se marcha en busca del padre o a una campaña de venganza contra el opresor o asesino del padre. El rasgo sintomático de que un hombre procrea a un hijo en el extranjero se relaciona posiblemente con el mandato, imperante en muchos pueblos, de la exogamia, pero también este requisito social aparece racionalizado ya en la literatura: el padre, al emprender su aventura amorosa, se encuentra en una campaña guerrera o de caza.

El hallazgo del padre se combina en la literatura más antigua casi siempre con un duelo que prueba la igual nobleza del hijo. Sólo raras veces sometiéndose a otra prueba distinta puede el hijo conseguir el reconocimiento de su progenitor. Esta lucha entre padre e hijo no tiene nada en común con el motivo del — conflicto entre padre e hijo, pues el hijo no está guiado por el odio contra el padre, sino por el deseo ardiente de conocer bien a este famoso héroe e igualarse con él, y para probar su propia destreza acepta la lucha con cualquiera que se le enfrente y finalmente también con el padre desconocido. La lucha entre padre e hijo tampoco puede interpretarse como desahogo de un odio reprimido, pues ninguno de los dos se conocen siquiera en su encuentro. El desenlace propio del conflicto es trágico: el parentesco de los combatientes se aclara demasiado tarde, y una cruel jugada del destino pretende que los que se aman —pues no sólo el hijo busca al padre, sino que el padre también espera a menudo con anhelo encontrar al hijo— se maten; es generalmente el padre quien mata al hijo. La sorprendente difusión de variantes del motivo, muy cercanas entre sí en la literatura indogermánica heroica desde Persia pasando por Grecia hasta Rusia, países germánicos e Irlanda, ha sido discutida en su génesis y explicada tanto por préstamo como por generación espontánea, siendo la tesis de la migración la que cuenta con más adeptos, porque las respectivas divergencias en las distintas naciones se pueden

explicar por diferencias histórico-culturales o literarias.

Los azares del inquieto navegante † Ulises se ajustaban al motivo de la busca del padre en cuanto que en este ciclo de leyendas aparece el mismo motivo con tres variaciones. En Homero (*Odisea*, s. VIII a. de C.) el heredero legítimo, preocupado por la situación de la casa paterna, sale por orden de Atenea para cerciorarse sobre el destino del padre y en lo posible prestarle ayuda; luego cuando vuelve encuentra a su padre — repatriado y, a tono con la armoniosa reunión familiar del final, se asocia con él para eliminar a los pretendientes y restablecer el orden. Una parte posterior del ciclo troyano, la *Telegonía*, atribuida a Eugamón de Cirene (s. VI a. de C.), inventó a su hijo Telégono, habido con Circe, el cual procedente del mar y buscando a su padre llega a Ítaca y, conforme a la — profecía contenida en la *Odisea* de que a Ulises le amenaza la muerte «procedente del mar», hiere mortalmente con un aguijón de raya, arma extraída del mar, al padre desconocido que se le enfrenta a la defensiva. Finalmente otro autor posterior, con la *Leyenda de Eurialo*, tratada dramáticamente por Sófocles pero sólo transmitida por Partenio de Nicea (*Erōtika pathēmata*, s. I a. de C.), antepuso a la *Telegonía* una situación contrapuesta, que justifica en cierto modo la muerte a manos del hijo y responde al trágico esquema fundamental: Ulises mata sin saberlo, por consejo de la desconfiada Penélope, a su hijo Eurialo, nacido de la princesa Euippe del Epiro, cuando éste se presenta en Ítaca en busca de su venerado padre.

Como argumento enriquecedor y fecundador del ulterior desarrollo del motivo hay que citar aquí la leyenda de Edipo (Sófocles, *Edipo rey*, 428 a. de C.), que prescinde del motivo de la busca del padre, porque † Edipo se tiene por hijo del rey corintio, junto al cual ha crecido, y por eso no tiene ningún motivo para ir en busca del padre. Sin embargo su destino, como el de muchos que buscan al padre, le arrastra sintomáticamente a un enfrentamiento hostil con el padre: debido a la falsa interpretación de un — oráculo huye del supuesto padre para no perjudicarlo, y se encuentra así con que mata a su padre verdadero y para él desconocido. La motivación del abandono de niño con una — profecía de mal augurio es la que produjo sobre todo la base constantemente utilizada del complejo motivico.

Donde más claramente se manifiesta el arquetipo trágico del motivo es en las dos versiones más ale-

jadas espacialmente, la canción de *Rustam y Suh-rab* incluida en el *Libro de los reyes* del persa Ferdousi (hacia 1000) y el poema irlandés *Cu Chulain y Conla* (s. IX/XI) perteneciente al ciclo de Ulster. En ambos son importantes tanto el gnorisma por el que el padre reconoce demasiado tarde al — adversario desconocido como el rasgo de negarse a dar el nombre. El primitivo significado mágico que el hecho de decir el nombre tiene de entrega de la personalidad y que todo combatiente debe evitar ha tomado aquí el significado de entrega del oprobio de su nacimiento ilegítimo; por eso la madre ha prohibido al hijo que emigra el decir su nombre. En ambas composiciones el padre sospecha que el ya acreditado adversario es su hijo, y lucha vacilante al principio, pero luego, cuando la victoria parece inclinarse hacia el joven, acude a un último recurso guerrero y mata al adversario. La misma trama, algo ampliada por la duplicación de la lucha e insistiendo en la vergüenza del origen, aparece en la bylina rusa de *Ilia y Sokolnichek* con múltiples variaciones: el hijo, una vez que el padre le ha vencido en el duelo, le ha reconocido por el gnorisma y le ha aclarado su origen ilegítimo, mata a la madre y quiere asesinar al padre mientras duerme para borrar su deshonra, pero el padre se le adelanta y despedaza al indigno hijo. En el *Hildebrandslied* (810/20), en alto alemán antiguo, la trama fue relacionada con la acción de la leyenda de Teodorico y con el concepto germánico del honor: no es el hijo quien busca al padre, sino que el padre, al volver a casa con las tropas de Teodorico tras un largo destierro, se encuentra con el hijo ya adulto, quien con un ejército defiende la frontera del país y orgulloso se da a conocer, ya que su nacimiento ha sido legítimo y puede vanagloriarse de su padre, que era tenido por muerto. En gnorismas del hijo se han convertido los anillos y brazaletes que † Hildebrando ofrece inútilmente para soslayar la pelea, pues la reconciliación fracasa ante la desconfianza y soberbia del joven, que no quiere creer que el «viejo huno» sea su padre, de suerte que éste tiene que emplear a sabiendas las armas contra el hijo y heredero. La muerte del hijo, que el fragmentario *Hildebrandslied* no contiene, se ha transmitido por la *Ásmundarsaga Kappabana* (s. XIV) y el *Snjólskvaedi* de las Feroe.

Ya Homero había desarrollado una variante conciliadora del motivo. Cuando Atenas se creó en † Teseo a un héroe nacional transformándole de hijo semidivino de Poseidón en rey ático, se inventó según el modelo del argumento de Edipo

un — oráculo presagiador de desgracias, pese al cual Egeo engendra al hijo en el extranjero con Etra. La comprobación que lleva al padre a reconocer al hijo está distribuida en dos etapas: la prueba de fuerza de apartar del camino un peñasco, prueba que pone a Teseo en posesión de los gnorismas legados por el padre, y la superación de la desconfianza de Egeo influido por su mujer † Medea y que va a ofrecer al forastero la copa de veneno, pero le reconoce en el último momento por la espada. Para que el oráculo adoptado de la leyenda de Edipo se confirme sin que el héroe nacional se convierta en asesino del padre, se efectúa más tarde la muerte del padre con cierta complicidad del hijo, ya que éste olvida enarbolar el pabellón blanco convenido, por lo que el padre cree que ha muerto y se precipita en el mar.

En las obras medievales y por influencia del cristianismo la busca del padre y la confrontación guerrera entre padre e hijo terminan casi siempre con el reconocimiento y la reconciliación. El deber del caballero a la misericordia, indulgencia y moderación frente a un — adversario desconocido, que no era propiamente una figura negativa sino más bien objeto de comprobación, hacía que se evitara un desenlace mortal. Donde más claramente se muestra este cambio es en el final conciliador del argumento de † Hildebrando tal como lo presentan la *Thidrekssaga* (hacia 1250) y el *Jüngere Hildebrandslied*, con el regreso al hogar junto a la esposa y a la madre de los reconciliados al darse Hildebrando a conocer y aclararse todo.

En las epopeyas cortesanas de Arturo y del Grial con sus «aventuras» y «questes» se adaptó muy bien el motivo renovándose tanto en su totalidad como en rasgos particulares. La busca del padre con una lucha de final conciliador se encuentra por de pronto en el *Lai de Milun* (hacia 1160) de Marie de France, perteneciente a la leyenda carolingia y en el que la reconciliación incluso va aún más allá del final de la lucha, porque el hijo pretende reconciliar a su vencido padre Milun con la antigua amada de éste, madre del vencedor. La reconciliación del padre y de la madre aparece también en el *Yder-Roman* francés (posterior a 1200), en el que el padre y el hijo, sin conocerse, luchan entre sí por el honor de una dama, por causa de la cual el hijo se niega también a dar su nombre al adversario. En la mayoría de las epopeyas medievales restantes el motivo mágico de dar o negar el nombre se ha vuelto a interpretar en el sentido de que dar el nombre significa confesar la derrota. En el poema

de Wolfram von Eschenbach *Parzival* (1200/1210), que asigna la búsqueda y la lucha de prueba —aquí con el hermanastro a diferencia con el esquema fundamental— al pagano Feirefiz engendrado en Oriente, Parsifal, entregado por la rotura de su espada a merced del hermanastro, se niega a darse a conocer y es señal de la cortesía del vencedor el que éste dé primero su nombre. Si el diálogo de los combatientes aclara aquí el parentesco e impide el fratricidio, lo mismo ocurre en la continuación del *Perceval* de Chrétien de Troyes atribuida al Pseudo-Wauchier (hacia 1200), en la que Wigalois tras una larga búsqueda se encuentra en combate con su padre Galván, que antaño lo engendró con una muchacha que dormía en una tienda de campaña, y es reconocido por él en una pausa del combate. Wirnt von Grafenberg (*Wigalois* 1202/05), que elaboró el mismo argumento sin conocer el modelo francés, hace que padre e hijo entablen en la corte del rey Arturo una relación de profesor y alumno y más tarde se reconozcan sin luchar. En cambio en el *Wigamur* (hacia 1250) el héroe titular, raptado de niño a sus padres y crecido junto a un «monstruo marino», termina de nuevo sus andanzas en busca del padre con una lucha de final reconciliador. La marcha y el camino de aventuras del joven Galaad en el *Vulgaryklus* francés de la leyenda del Grial (princ. s. XIII) se hallan bajo el signo de la búsqueda del Grial más que de la del padre, pues Galaad fue engendrado por — Lanzarote y su madre, la princesa Pelle —que consciente de la misión de él sacrificó su virginidad—, con el fin expreso de rescatar de la maldición el territorio del Grial; también aquí se ve reducido el motivo porque el padre conoce el lugar de residencia y el destino de su hijo.

El motivo, puesto de moda, penetró en las pos-trimerías de la Edad Media, también en argumentos de la épica heroica, en cuya estructura más fija de la acción se ajustaba con mucha más dificultad que en la de las epopeyas cortesanas, y en los que tenía que conformarse con distorsiones y desdoblamientos para poder conservarse. El autor anónimo de *Galiens li restorés* (s. XIII) logró, sin embargo, otorgar al motivo no sólo un desenlace trágico y lleno de efecto sino también una función aglutinadora de la acción: Galiens, el hijo habido por el amigo de Roldán, Olivier, durante la marcha de Carlomagno a Oriente, con la hija del rey de constantinopla, no encuentra al padre buscado sino como agonizante en el campo de batalla de Roncesvalles, de modo que su «queste» sirve,

en el complejo de la leyenda carolingia, de eslabón entre la marcha de Oriente y la batalla de Roncesvalles. De una versión primitiva del *Galiens* parecen haber salido los influjos sobre la segunda parte —al parecer añadida más tarde— de la *Leyenda de los infantes de Lara* española, en la que el motivo de la busca del padre sirve de apoyo lateral al motivo principal de la — venganza de sangre: el hijo ilegítimo habido en la cautividad con una mora va con el correspondiente gnorisma en busca del padre, una vez que le han sido matados a éste sus siete hijos legítimos; en vengarles consiste ahora la misión del hermanastro. *Galiens* y *Los infantes de Lara* renuevan, a tono con la época, el antiguo rasgo del hijo habido en el extranjero, teniendo por fondo las luchas contra los moros y las cruzadas, rasgo que aparece también en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach como unión del francés Gamuret con la reina mora Belakane y el hijo Feirefiz. Mientras que en la *Leyenda* y en forma atenuada también en el *Parzival* se trasluce la situación originaria en la que la mujer extranjera se ofrece ella misma al caballero, en *Galiens* la princesa se ve obligada, por una apuesta de su padre, a entregarse a Olivier. El *Willehalm* (hacia 1215) de Wolfram von Eschenbach, desarrollado a partir de una Chanson de geste y cuya acción transcurre, como la de la *Leyenda*, en el ámbito de las guerras contra moros, contiene igualmente —aunque sólo al margen— el motivo de la busca del padre, ya que Rennewart mide sus fuerzas con su desconocido padre Terramer, al que cree odiar y con el que sin embargo está interiormente unido por su persistencia en el paganismo. En cambio en *Rennewart* (1240/50) de Ulrich von Türheim el aquí bautizado Rennewart sabe que su adversario en la lucha es su padre, e intenta inútilmente convertirle. Ulrich repitió el motivo en la lucha de Rennewart contra su hijo Melefer desconocido y raptado de niño, al que reconoce en la conversación durante una pausa del combate y le explica la situación de ambos; la lucha del hijo contra el padre tiene por consecuencia la reflexión del joven sobre sí mismo y sobre su fe original y además la victoria del partido cristiano. El poema italiano *La Regina Anchroja* (s. XV), que trata el argumento de los cuatro — hijos de Aimón, lleva al hijo Reinaldo —engendrado en Oriente—, durante la búsqueda de su padre, a la corte de Carlomagno, donde desafía con arrogancia a un caballero de éste y durante la lucha con su padre descubre su identidad. En cambio el autor del poema anónimo *Baudouin de Sebourg* (s. XIV)

traslada a su héroe, poco antes del final de la obra, a Oriente, para poder aplicar el motivo de la lucha entre padre e hijo. En efecto, aquí el padre sale en busca de sus hijos, engendrados antaño en Oriente, todos los cuales se encuentran en el ejército enemigo, vence a uno de ellos y se le da a conocer. La inclusión posterior del motivo, efectuada tal vez por el influjo de la leyenda rusa de *Ilia* conocida del autor, se manifiesta en el *Ornit* hacia (1250) por la escasa conexión con el resto de la trama: la ayuda que el príncipe del Elba, Alberico, quiere conceder a su hijo, desconocedor de su — origen, en su viaje en busca de novia, podría prestarse también sin la busca precedente del padre y sin la lucha del padre conocedor con su futuro protegido. La busca del padre en *Biterolf und Dietleib* (1260/70), estructurada según el modelo del *Wigalois*, se basa, junto con su punto culminante de la lucha, exclusivamente en un error, ya que el hijo, perteneciente como el padre al ejército de Atila, cree que el desconocido padre es representante del partido enemigo; el reconocimiento se produce a través de otro caballero de Atila. Esta incoherencia del motivo se eleva en el romance *Sir Triamour* (hacia 1400), en inglés medio, a una total desfiguración de éste, pues aquí el hijo conoce sólo tras el honroso y conciliador desenlace de la lucha y tras el regreso junto a su madre, su relación de parentesco con su adversario, al que le ruega entonces por carta que vuelva a él; y en la tardía novela francesa *Tristan de Nanteuil* (finales s. XIV) se incluye el motivo con tal frecuencia que los personajes principales se hallan constantemente en su búsqueda recíproca, y el héroe titular tiene que ser herido de muerte por su propio hijo, crecido como sarraceno, para poder reconocerle al morir y vencerle para que se bautice; el final trágico sorprende en esta compilación puramente aventurera.

La busca del padre es un motivo, si no mítico, sí aventurero, encaja sólo en argumentos aventureros y presupone un orden social en el que no es raro el desconocimiento entre padre e hijo. Por eso, con el predominio del orden burgués y de la temática literaria burguesa el motivo se hizo más raro. Sin embargo hubo y hay siempre épocas y géneros literarios en los que vuelve a ejercer su encanto con bases nuevas en cada caso. La situación fundamental de la busca con sus rodeos y extravíos adjudica el motivo sobre todo a la epopeya y a la novela, pero también se encuentra por ejemplo entre dos dramas de Lope de Vega un bonito ejemplo de

trasposición teatral (*El hijo sin padre*, 1613/18), que al mismo tiempo da un matiz ligeramente irónico a la «queste» de las historias caballerescas. El reproche de origen ilegítimo y el consiguiente destronamiento induce al conde Carlos a viajar a Bretaña, a cuyo margrave se lo han descrito como a su presunto padre ilegítimo pero que desmiente la paternidad y le remite al rey de León, quien a su vez lo envía al rey de Navarra como padre probable. Este acaba de morir y los tres pretendientes al trono se han puesto de acuerdo en renunciar a la soberanía a favor del primer caballero que se encuentren, de modo que Carlos, que acaba de aparecer, es nombrado rey de Navarra y como tal reconquista también su reino hereditario.

Fénelon con su novela *Les Aventures de Télémaque* (1699) no sólo se apoyó en una clásica creación épica del motivo sino que la amplió tanto en su acción como en su aspecto ideológico, ejemplificando en ella el comportamiento ejemplar de un hijo y sucesor al trono. Telémaco supera todas las tentaciones políticas y eróticas en virtud de su objetivo de buscar a su padre y emprende incluso una — visita al averno para agotar todas las posibilidades de encontrar al padre. El motivo vuelve a mostrar una elevada frecuencia a partir del Romanticismo, que al recurrir a argumentos míticos e históricos, sobre todo medievales, favorecía su empleo. En la temprana novela de C. Brentano *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801-02), el romano huérfano encuentra finalmente a sus padres en el viejo Godwi y en su antigua amante Molly Hodefield, en tanto que el joven Godwi se siente extraño ante el padre verdadero, pero en una especie de amor filial espiritual se inclina hacia el — ermitaño Werdo Senne, que hubiera podido llegar a ser su padre, porque había sido el verdadero elegido de su madre. También en la *Chronika eines fahrenden Schülers* (1818) quiso Brentano describir el destino de un muchacho, privado en temprana edad de su padre, y que, por deseo de la madre agonizante, marcha a buscar al padre ausente. El fragmento contiene sólo los primeros pasos por este camino. En Sir Walter Scott (*Redgountled*, novela, 1824) el viaje que emprende el joven héroe para aclarar su — origen y el destino de su padre sirve para implicarle, al modo tradicional, en aventuras, es decir, en conjura contra los Estuardo; y M. Arnold desmitificó en el relato en verso *Sohrab and Rustum* (1853) la trama de Firdusi «romantizándola»: la madre de Sohrab no es en modo alguno una amante lejana de su padre

sino esposa de éste, la cual ante Rustum ha hecho pasar por muchacha a su único hijo para protegerle de la guerra, de modo que el desconocimiento, que conduce a la lucha entre padre e hijo y al desenlace trágico, se basa en esta mentira piadosa de la madre. Como elemento romántico-tardío de la novela reciente alemana *Der Zauberer von Rom* (1858-61) de K. Gutzkow se puede considerar la referencia al padre y la busca del padre que lleva a cabo el sacerdote Bonaventura, cuyo padre ha perecido sólo supuestamente en el Gran San Bernardo y en realidad se ha retirado a los valdenses; el encuentro definitivo con el padre en el lecho de muerte de éste significa para el hijo una confirmación de su carrera sacerdotal y un apoyo para sus ideas de reforma que llevará a cabo como Papa. En cambio F. M. Dostoievski (*Podrostok/El adolescente*, novela, 1875) efectuó la trasposición del motivo al mundo realista del contemporáneo Petesburgo, donde la busca de un progenitor, que se le niega, conduce a un hijo ilegítimo a través de los más diversos ambientes hasta que, vacilante entre el orgullo y el desprecio de sí mismo, perece en el engranaje de una intriga.

La literatura moderna establece el motivo menos para provocar series de aventuras que —como corresponde a su función arquetípica— para preparar la realización de sí mismo. O.F. Walter (*Der Stumme*, novela, 1959) lo situó en las zonas marginales de la sociedad moderna y hace que el adolescente Lothar Ferro, al que ha dejado mudo el horror que le produjo el atropello cometido por el padre embriagado contra la madre y que tuvo por consecuencia la muerte de ésta, marche desesperado de amor en busca del padre, al que encuentra en el monte como presidiario trabajando en un destacamento de peones camineros y que no le reconoce. El reencuentro significa para el joven una nueva confrontación con las vivencias infantiles y al mismo tiempo su superación: voluntariamente se echa la culpa de un robo del padre, cuando éste ha orientado la sospecha sobre él, y efectúa la explosión a él impuesta por los otros como reparación. El padre, que de pronto reconoce en el mudo al hijo, quiere ayudarlo y encuentra la muerte, mientras que esta nueva conmoción devuelve al hijo el habla, incluso el antiguo elemento del gnotismo entra de nuevo en función en forma de una llave de contacto.

La busca del padre, más espiritual que aventurera, que se destaca en la literatura moderna, tenía que imponerse sobre todo en los casos en que se

trata de un padre muerto, y al hijo corresponde buscarle no en la realidad sino en espíritu, en el sentido de encuentro de sí mismo. Así, ante el espíritu del príncipe danés (Shakespeare, *Hamlet*, drama, 1602) se presenta la imagen del venerado padre, arrebatado por una muerte misteriosa, como una advertencia constante que se formula, de acuerdo con el espíritu de la época, como incitación a la —venganza de sangre; sin embargo el delicado espíritu de Hamlet se siente abrumado por la prueba de comprobación propuesta por el padre y se quiebra ante la imposibilidad de corresponder a las advertencias del asesinado. No por el efecto de shock producido por la aparición del espíritu del padre, sino poco a poco y aclarándose en el transcurso épico de la acción se le hace consciente al protagonista de la novela *Der Abenteuerrliche Simplicissimus Teutsch* (1669) de J.Ch.v. Grimmelshausen la imagen espiritual del padre y la necesidad de una imitación: separado de los padres al nacer y crecido junto a unos aldeanos primitivos, recibe su definitiva formación espiritual a través de su padre — ermitaño, por él desconocido y que tampoco sospecha nada del parentesco, y en su vida ulterior comporta en sí el anhelo secreto de esta imagen directriz humana hasta que consigue por sí mismo renunciar al mundo y sólo entonces conoce quién había puesto en él este afán. Ya sólo esta idea y este objetivo elevan la obra de Grimmelshausen por encima de la novela picaresca corriente, que juega irónicamente con el motivo del — origen desconocido del protagonista, pero excluye el de la busca del padre, porque el — pícaro no es capaz de objetivo alguno ni de aspiración ética.

Ante el fondo de la renovación romántica del motivo y como distorsión cínico-nihilista de éste puede considerarse la creación de la busca espiritual del padre en las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804) atribuidas recientemente a A. Klingemann, cuyo narrador en primera persona, un expósito, se entera al final de que su padre, un alquimista, lo engendró con una gitana en el momento en que aquél conjuraba al diablo, que luego tomó el padrinazgo del niño. El cadáver del padre recién identificado se deshace en la nada al ser tocado; la búsqueda del padre conduce a la pérdida definitiva del sentimiento del Yo, en vez de al encuentro de sí mismo. De un modo igualmente negativo termina el descubrimiento de la imagen paterna para Oswald en el drama *Espectros* (1881) de H. Ibsen, ya que la ejemplaridad del progenitor

resulta ser un edificio de mentiras levantado artificialmente por la madre y el hijo ha heredado de él no la bendición, sino la maldición de una dolencia maligna a la que sucumbe. También Stephen Daedalus en la novela *Ulysses* (1918-20) de J. Joyce corre tras un falso ideal cuando se imagina a su padre un artista como Dédalo, pero encuentra, de un modo parecido aquí al Godwi de Brentano, a un protector y padre espiritual en Bloom, que no es más que un vulgar agente de publicidad; también para Stephen la situación arquetípica del hallazgo del padre va unida al encuentro de sí mismo. Del reconocimiento del principio paterno —aquí en contraste con el mundo de la madre— se trata igualmente en el drama de E. Barlach *Der tote Tag* (1912), en el que el hijo crecido junto a la madre, alarmado por un mensajero místico procedente del mundo del padre, quiere liberarse de la vigilancia materna y paga con la vida este intento, que la madre trata de impedir.

La descomposición del orden burgués en las guerras y revoluciones del siglo XX han actualizado la posibilidad y necesidad de la busca del padre desde el ámbito mítico-legendario. G. Kunert describe en la novela *Im Namen der Hütte* (1967) la supervivencia de un joven adolescente, cuya madre había ocultado en un internado confesional al hijo ilegítimo de un padre judío para sustraerlo a los

perseguidores y había perecido en los últimos días de la guerra; en las ruinas de un Berlín destruido y conquistado le acompaña, por así decir, como un leitmotiv el pensamiento en el desconocido ausente y en la posibilidad de un encuentro. En cambio en la novela *Die Messe* (1969) de G. Herburger el muchacho se siente atormentado por el recuerdo del padre, de quien se dice que había sido comandante de un campo de concentración, y cree poder superar este sentimiento eligiendo a un padre ajeno, un ex-presidiario de los campos de concentración. Pero no consigue desprenderse de éste por la condena del padre, y el fracaso en su busca del padre le impide también su curación y encuentro de sí mismo. A las míticas formas primitivas del motivo recuerda la furiosa busca paterna del muchacho Fando (F. Arrabal, *Baal Babylon*, novela, 1959; *Viva la muerte*, filme, 1971), a quien no le quedaban de su padre republicano, delatado por la madre al régimen de Franco, más que una pipa —un gnorisma— y el recuerdo de una escena infantil en la playa. Su fantasía amontona imágenes visionarias sobre el supuesto destino del padre y odiosos reproches sobre la madre que arrebató al niño la imagen directriz.

A. van der Lee, *Zum literarischen Motiv der Vater-suche*, Amsterdam, 1957.

C

Cansado de Europa, El — Descontento, El; Sal-
vaje noble, El

Coacción — Rapto, violación

Codicia, avaricia — Sed de oro, avidez de di-
nero

Combate ordálico — Juicio de Dios

Concepción inconsciente, La — Rapto, violación

Conflicto amoroso debido al origen, El.—Son incalculables el número y la clase de impedimentos que se oponen en las obras literarias a la unión de los enamorados. Entre ellos figuran en primer lugar las más diversas objeciones de las familias, principalmente de los padres. Las resistencias de padres severos, sabihondos, codiciosos y caprichosos, o también de madres, que tal vez han previsto otros matrimonios para sus hijos o quieren conservarlos solteros para sus propios fines, son superadas en la literatura generalmente mediante intrigas ingeniosas. Las simpatías de los autores y del público están de parte de los jóvenes y de los enamorados, que hacen caso omiso, despreocupadamente, de las egoístas objeciones de la generación antigua. Tales conflictos de solución jocosa pertenecen sobre todo al ámbito de la comedia y forman con frecuencia la acción secundaria de las obras de Molière, por citar un ejemplo.

Más importancia tienen las oposiciones familiares cuando éstas comportan cierta medida de derecho objetivo y el bando que contraría los planes de los amantes no defiende caprichos ni pretensiones egoístas sino principios comúnmente admi-

tidos, cuya vigencia reconocen hasta cierto punto también los amantes afectados. Así sucede cuando las partes pertenecen por su origen a pueblos, partidos, castas o doctrinas ideológicas distintas, que ellas defendían hasta el momento en que prendió en ellas el amor hacia una persona perteneciente al partido contrario, de tal manera que se ven abocadas entonces a un auténtico conflicto, que reclama una decisión entre el principio hasta entonces reconocido y sus sentimientos. Esta decisión será a favor de quien el autor crea que tiene mayor derecho o mayor fuerza —tal vez sólo pasajera—; en cualquier caso exigirá del que se decide un sacrificio o, si no está en condiciones de hacer este sacrificio, lo destrozará entre los partidos. Además la decisión contiene con frecuencia una solución ejemplar, con perspectivas de futuro, al enfrentarse dos principios antagónicos, que exceden el caso particular. El esquema literario desarrollado puede comprender también las consecuencias de la decisión y un arrepentimiento posterior.

La solución del conflicto probablemente más antigua y siempre válida, se produce cuando los amantes pertenecen a dos familias enemistadas en el verdadero sentido de la palabra, sea por una querella nacional o por una querella privada. El miembro joven de una estirpe difícilmente puede desprenderse de la presión y de la maraña de tal enemistad, y si por causa de ella ha corrido la sangre de su familia, el amante apenas creará tampoco que puede hacer olvidar tales heridas. Tiene que contar no sólo con la parte amada sino con la familia de ésta y la suya propia, y aunque de momento crea que puede fiarse de la fuerza de sus sentimientos y de la firmeza del compañero y aislar a éste tal vez de su familia, posiblemente vuelven a abrirse un día de improviso las viejas oposiciones o

incluso dentro de él mismo, haciéndose luego ya insalvables.

Dos famosos personajes mitológicos femeninos de la antigüedad traicionan, por amor, a sus familias y sufren la venganza del destino. † Ariadna (Hesiodo, *Teogonía*, s. VI a. de C.; *Biblioteca de Apolodoro*, s. I d. de C.; Nono, *Dionisiacas*, s. V) ayuda al enemigo nacional Teseo, hermanastro suyo, a vencer al Minotauro y encontrar el camino de salida del Laberinto, y huye luego con Teseo, pero éste la abandona en Naxos; † Medea (Eurípides, drama, 431 a. de C.; Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*, s. III a. de C.) ayuda al enemigo Jasón en el robo del vellocino de oro, le acompaña en la huida, mata y despedaza a su hermano Absirtos y arroja los pedazos al mar para detener la persecución de su padre, pero el vínculo entre los amantes, desiguales por su cultura y nación, se deshace tras el retorno de Jasón al mundo cultural griego y repudia a su mujer. Según una tradición más reciente del ciclo troyano, que recoge Higinio (*Fabulae*, 110 s. II), † Aquiles se dirige desarmado a una cita con Polixena, hija del rey troyano Príamo, en el templo de Apolo y sucumbe allí al ataque de Paris. Este amor entre enemigos en medio de un enfrentamiento bélico, que acaso fue ideado para aclarar el sacrificio —no comprensible ya en su motivación— de Polixena por el difunto Aquiles, fue utilizado conscientemente por la familia real troyana, dentro de la posterior tradición argumental, ceñida a Dictis (s. IV), de la Guerra de Troya, para atraer al héroe enemigo a una trampa. Junto a estos casos de rivalidad política de las familias podemos poner, con reservas, el caso posible de una enemistad privada de los padres de Píamo y Tisbe, pues Ovidio (*Metamorfosis*, 4, 2/8 d. de C.) no da razón alguna para el veto del padre contra una unión de los amantes, cuyo trágico fin con el suicidio del amante, provocado por la muerte supuesta de la amada, anticipa ya las implicaciones del argumento de † Romeo y Julieta.

La formación del motivo señalada en el argumento de † Ariadna y de † Medea, según la cual la mujer ayuda al enemigo, del que se ha enamorado, y se deja raptar por él, se repite en las leyendas germánicas sobre cortejo y rapto de novias. El padre no quiere entregar a su hija y manda incluso capturar y matar a veces al mensajero y delegado del pretendiente, pero la hija se pasa al enemigo. La historia basada en una antigua canción heroica y recogida por Saxo Grammaticus (*Gesta Danorum*, hacia 1200) sobre los amantes Hagbart y Signe, se-

parados por el abismo de una querella familiar, culmina en el hecho de que Hagbart, herido mortalmente en la lucha por el padre de Signe, se venga del inflexible anciano haciendo que la hija de éste muera después, por lo que el padre pierde así a su última hija. También el comienzo perdido de la leyenda de † Hilde admite la posibilidad de que exista una venganza familiar entre Högni, padre de Hilde, y el pretendiente Hedin, quien por eso no puede pretender a Hilde sino que tiene que raptarla, de modo que se hace inevitable entonces un enfrentamiento bélico, cuyo trágico desenlace se modificó más tarde, en la epopeya altoalemana media *Kudrun* (hacia 1240), por un final conciliador que se efectúa por mediación de Hilde. Esta suavización de los enfrentamientos inexorables entre iguales, operada por el espíritu de la Edad Media, hace que las simpatías se desplacen hacia el lado del pretendiente, quien en consecuencia logra casarse con la novia, mientras que el hostil padre de la novia se transforma en un malvado; éste se enfrenta a los no deseados pretendientes extranjeros como emperador bizantino arrogante y astuto en la epopeya heroica *König Rother* (hacia 1150), y como soberano pagano con parecido carácter en la legendaria epopeya precortesana *König Oswald* (finales s. XII). El recíproco enfrentamiento cristiano-pagano de las generaciones pervive en el argumento cortesano de † Flores y Blancaflor, si bien en forma suavizada, pues la madre de Blancaflor, cristiana, vive como prisionera bienquista en la corte del rey pagano de España, y las oposiciones comienzan cuando la muchacha cristiana prisionera y el príncipe Flores se enamoran el uno del otro, a continuación el rey manda a su hijo fuera del país y vende a la muchacha a unos mercaderes orientales, de modo que Flores no la vuelve a ver sino al cabo de larga búsqueda, y luego como esposo de Blancaflor se hace naturalmente cristiano también. El argumento se desarrolló posteriormente en la «chantefable» francesa *Aucassin et Nicolette* (hacia 1200), transformándose la relación amorosa en la relación entre una esclava que, raptada de la España islámica, vive en casa del conde de Beaucaire, y el hijo de éste; ante la prohibición de matrimonio impuesta por el conde cristiano, huyen juntos.

La inflexibilidad de las querellas familiares formaba parte, sobre todo en el sur de Europa, de las experiencias básicas sociales del Renacimiento, que por eso vio reflejada en el motivo la realidad vivida. Así los impedimentos, que hacen imposible

una unión de *! Romeo y Julieta* ya en la versión anterior de Masuccio (*Novellino*, 1476) teniéndose que recurrir al — matrimonio secreto, los atribuyó L. Da Porto (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, 1524) a una enemistad de las familias, y la muerte que Romeo dio a un ciudadano fue transformada significativamente en el *! duelo mortal* con un pariente de Julieta, duelo que después en Shakespeare, (drama, 1595), aunque suavizado, para descargo de Romeo, en un acto de venganza por la muerte de su amigo Mercutio, sirve de prelude negativo de la acción; debido a la enemistad de las familias se hace necesaria la claudesinad de la — relación amorosa, y la acción tiene que conducir irremisiblemente a un fin trágico, pasando por el engaño, la mentira y los consecuencias malentendidos entre los enamorados mismos. Por la misma época se formó el argumento nacional español del *! Cid* en el *Romancero* (1551) de Sepúlveda. Aquí de todos modos no se habla todavía de un amor entre Rodrigo y Jimena, que pide al rey la mano de Rodrigo como expiación por la muerte de su padre, al que Rodrigo mató en duelo como venganza por el robo de los rebaños de su padre. Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*, I, drama, 1612) fue el primero en reproducir el conflicto clásico, que P. Corneille adoptó (*Le Cid*, drama, 1636) acentuando su aspecto psicológico y su agudeza dialéctica. El fundamento de la enemistad no lo constituye ya el robo de los rebaños, sino una bofetada que el padre de Jimena dio al padre de Rodrigo y que según la mentalidad española exige la — venganza de sangre de éste; pues Rodrigo coloca el honor de su familia por encima del amor a Jimena y mata al padre de ésta en el duelo. También Jimena se decide a favor del deber filial, exige del rey la sangre del benemérito héroe, sin embargo descubre instintivamente sus verdaderos sentimientos accediendo a las intenciones de la corte, y al final puede tender la mano al amado; un ejemplo extraordinario de amantes que subordinan sus sentimientos a la ley del honor familiar, a la que ellos obedecen.

Tanto la combinación del motivo de *! Romeo y Julieta* como la del *Cid* encontró imitadores conscientes o también inconscientes. La querella de las familias y otros rasgos tomados de la tragedia de Shakespeare se hacen sentir cuando Th. Dekker / Th. Middleton (*The Honest Whore*, drama, 1604) un padre, duque, hace creer a cada uno de los amantes la muerte del otro, pero, siguiendo la ley de la comedia, luego se ve engañado él mismo y da

a ambos su bendición. Sin embargo el siglo XVII, fascinado por la idea del Estado, prefirió en general la enemistad política a la privada, y así se repiten los rasgos heroicos del enfrentamiento al estilo del *Cid* en el título mismo del drama de Calderón *Afectos de odio y amor* (1664), en el que Casimiro de Rusia, galán fiel pero inculpaado en la muerte del padre de su amada Cristina de Suecia, sólo tras una larga prueba, igual que Rodrigo, puede decidir a favor de él la lucha que entre el amor y el odio se entabla en el pecho de la real — amazona, o se elevan en el drama *Bérénice* (1670) de J. Racine hasta llegar a la renuncia de la reina judía al romano Tito, ya que el elegido para emperador no puede casarse con una extranjera y *! Berenice* se sabe unida al amado en un sentido superior. El matiz puesto en circulación en la literatura española mediante el argumento del *! Cid* y aprovechado ya por Calderón, en el sentido de que el amante mata a un pariente próximo de la mujer deseada, se encuentra tanto en J. B. de Villegas (*El discreto porfiado*, 1.ª mitad s. XVII) como en A. Cubillo de Aragón (*Las muñecas de Marcela*, 1654), en los que el vencedor en el *! duelo* se refugia sin saberlo en la casa de los parientes del muerto, allí se enamora de una muchacha, cuyo conflicto inicial entre el deber de la venganza y el amor termina felizmente. En F. de Rojas Zorrilla (*El médico de su amor*, mediados s. XVII) se produce, incluso, el *! duelo* entre los amantes mismos, debido a que pertenecían a dos dinastías beligerantes entre sí. En torno al popular motivo se construyen también intrigas con el fin expreso de hacer que el amor de dos jóvenes aparezca como elemento conciliador en una antigua desavenencia familiar (P. Rosete Niño, *Los bandos de Vizcaya*, mediados s. XVII) o de la oposición política entre un usurpador y el sucesor legítimo al trono, que es restablecido en sus derechos mediante el matrimonio con la hija de su adversario. La novela en varios tomos *Die durchleuchtige Syrerin Aramena* (1669-73) del duque Anton Ulrich von Braunschweig resolvió las complicaciones que se presentan al príncipe Marsius y a la princesa Delbois por la enemistad de los padres, haciendo que al final Delbois no sea la hija del enemigo mortal de su admirador.

El conflicto amoroso por enemistad de las familias —demostrado casi siempre en estirpes heroicas, en casas regentes en general— fue transferido también al ambiente pastoril. El odio entre los padres del pastor Céladon y de la pastora Astrea (H. d'Urfé, *L'Astrée*, novela, 1607-27) hace que el

padre de Céladon envíe de viaje al hijo enamorado ya de muchacho, una separación que actúa como preludio de la segunda, ordenada por Astrea misma. Ph.v. Zesen (*Die adriatische Rosemund*, novela, 1645) espiritualizó el conflicto tradicional transformándolo en una discrepancia religiosa entre la católica Rosamunda y el protestante Markhold, discrepancia que, tras la exigencia del padre de Rosamunda de que las hijas del matrimonio tenían que hacerse católicas, da por resultado la renuncia de Markhold y el lento languidecer de Rosamunda. El motivo se impuso incluso en el mundo campesino de la comedia de J. van den Vondel *De Leeuwendalers* (1647) y de la posterior adaptación *Die geliebte Dornrose* (1661) de A. Gryphius, en las que la pareja enamorada intenta suavizar, sin éxito al principio, la obstinada enemistad de los ancianos. Cuando más tarde el campesinado se convirtió casi en algo arcádico, el motivo apareció con frecuencia precisamente en este ambiente.

El siglo XVIII prefirió a la variante de las familias enemistadas la de la oposición social. Sin duda el esquema de la enemistad familiar fue abordado también por la narrativa moral y, con la ya probada agravación del conflicto mediante la muerte del padre a manos del yerno, se le dio un desenlace trágico (F. de Baculard d'Arnaud, *Les Epoux malheureux*, relato, 1745), pero no volvió a destacarse sino cuando el Sturm und Drang y el Romanticismo, recurriendo con frecuencia al patrimonio antiguo español e inglés del motivo, prestaron de nuevo mayor atención a los impulsos primarios. El famoso drama de F.M. Klinger *Sturm und Drang* (1776) vive del ciego odio de lord Berkley contra la familia Bushy, a la que atribuye la desgracia de los Berkleys, de tal suerte que parece imposible un enlace matrimonial de la joven generación, el hermano y el amante están enfrentados en — duelo cuando de pronto aparece el viejo Bushy dado por muerto y puede demostrar su inocencia. H.v. Kleist amplió en *Die Familie Schroffenstein* (drama, 1803) el motivo central tomado del *Romeo y Julieta* de Shakespeare convirtiéndolo en la tragedia de la fragilidad humana, de la que caen víctimas los amantes Ottokar y Agnes, ya que cada uno de los padres varones cree alcanzar al hijo del otro y mata al propio. En la novela corta de Kleist *Die Verlobung in San Domingo* (1811) es el amante mismo quien sucumbe a tal obcecación, ya que el ardiente instinto adverso contra la otra raza le hace desconocer el propósito de salvación en la

amada y la mata; por el contrario en el relato de A.v. Arnim *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (1818), el sentimiento de culpabilidad que inculcado por la maldición de la madre tienen los cónyuges de un matrimonio mixto franco-alemán se resuelve al arriesgar la mujer la vida por su marido; y en la novela corta de W. Hauff *Das Bild des Kaisers* (1828), los prejuicios de un tío antinapoleónico, que amenazan el amor de una joven pareja, se eliminan gracias a la imagen contraria positiva de un francés. En cambio F. R. de Chateaubriand (*Les Aventures du dernier Abencerage*, relato, 1826), recogiendo de nuevo el enfrentamiento medieval entre los árabes hispanos y los españoles cristianos, demuestra que un sacrificio de los sentimientos hecho a la enemistad familiar es el que decide la ruina de las familias.

Las querellas familiares privadas como impedimento matrimonial las volvieron a utilizar luego como motivo central el polaco A. Fredro en la comedia *La venganza* (1833) y su compatriota A. Mickiewicz en la epopeya *Pan Tadeusz (El señor Tadeo)*. Mientras que la comedia opera con la vieja artimaña de que un tío cree obligar a los descendientes de familias enemigas a un matrimonio, que para ellos en realidad es sumamente oportuno, en la epopeya tiene lugar una auténtica y consciente reconciliación cuando la nieta de un asesinado se enamora del hijo del asesino. Cuando en la corriente del realismo G. Keller transfirió a un ambiente campesino (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, relato, 1856) el argumento de † Romeo y Julieta, éste no perdió nada de su dureza despiadada, pues el campesino Sali golpea al padre del amado Vrenli hasta dejarle mentalmente inválido, echando a perder así un futuro común, pero la muerte común no es ya aquí una fatalidad, sino una consciente salida de una vida sin esperanza. Si los dos viejos campesinos de Keller destruyeron mediante pleitos su bienestar, en G. Eliot (*The Mill on the Floss*, novela, 1860) un abogado arruina a un molinero, y el odio que ello provoca socava los sentimientos de los hijos.

El motivo algo fantástico y «romántico» del amor entre miembros de familias enemigas se impone en la literatura moderna las más de las veces si no se trata de un mundo vulgar. Incluso cuando E. Zola lo adoptó (*La Fête de Coqueville*, relato, 1883), no se produjo con una trama de crítica social sino con una trama jocosa e irreal, pues la comunidad de pescadores, cuyas familias dirigentes se reconcilian al dar su consentimiento a un matri-

monio, se halla separada de la realidad por una excesiva ingestión de alcohol procedente de un barco averiado. A una parecida atmósfera de ligereza aspiraba tanto el divertido relato de H. Sudermann *Jolanthes Hochzeit* (1892), en el que los amantes se abstienen del suicidio y la muchacha puede desprenderse de un casamiento desesperado, como la comedia de E. Rostand *Les Romanesques* (1894), en la que la tapia del jardín que divide las «casas enemigas» no resulta ser más que una artimaña para el encuentro de los hijos, pudiéndose luego superarse también la desconfianza en los propios afectos provocada por este reconocimiento. Con más seriedad de la que hoy se concibe se logró superar la enemistad entre la estirpe de los de Rabenstein y la ciudad imperial de Augsburgo (E.v. Wildenbruch, *Die Rabensteinerin*, drama, 1907) mediante el amor del conquistador augsburgués hacia la defensora de Rabenstein, a la que él saca del patíbulo para casarse con ella una vez que acaba de perecer su esposa. En cambio un tardío drama romántico de G. Hauptmann (*Die Tochter der Kathedrale*, 1939) resuelve de una manera conscientemente divertida las discordias de dos familias principescas medievales con la doble boda de los hijos. La tradición del motivo con desenlace sombrío la siguen G. Flaubert (*Salammbô*, novela, 1863), que hace que por oposiciones políticas fracase el amor de la sacerdotisa cartaginesa y del rebelde nubio Matho y muere Salammbô una vez preso y martirizado Matho, y C.F. Meyer (*Jürg Jenatsch*, novela, 1876), en el que se refuerza aún más la oposición político-religiosa mediante el rasgo observado ya repetidamente de que el amante mata al padre de la mujer, aquí con la misma hacha con que luego Lucrecia toma venganza en Jenatsch; Meyer fue el primero que agregó al argumento tan repetido el motivo del amor entre enemigos. Bajo los aspectos despiadados de la segunda guerra mundial apenas es imaginable la reconciliación, por eso el alemán Sylvester no puede juntarse con la francesa Sylvaine más que en la muerte (C. Zuckmayer, *Der Gesang im Feuerofen*, drama, 1950), y el conocimiento de esta falta de piedad se refleja también en el argumento antiguo cuando la princesa escita Actis (L. Durrell, *Actis*, drama, 1961), libre por una artimaña de Nerón, enfrentada en guerra por segunda vez con el amado general romano Fabio, recae en un fanatismo nacional del mismo modo que Fabio en la concepción romana del deber, que le ordena decapitar a la amada prisionera. Por la curiosa igualdad de un detalle se

juntan las variantes por lo demás tan distintas del español J. Echegaray y Eizaguirre (*La esposa del vengador*, drama, 1876) y del alemán H. Stehr (*Der Heilingenhof*, novela, 1918): el amor del hombre procedente de familia enemiga salva a la muchacha de la ceguera, aunque para desgracia suya. En el drama la muchacha curada reconoce al asesino de su padre en el amante que bajo falso nombre la ha cortejado y prometido vengar la muerte de su padre, de tal manera que pese al perdón de Aurora no le queda otra salida que el suicidio; en la novela, la muchacha a la que se le ha devuelto la vista ve que el amado ha caído en una vulgar sensualidad, y por eso busca la muerte arrojándose al agua.

Respecto a la función en la obra de arte, a la creación de tensión y a la solución del conflicto, la variante del amor entre miembros de estratos sociales diversos no se distingue más que en unos pocos puntos de la del amor entre miembros de familias enemigas. La enemistad en el caso de familias socialmente distintas no viene dada de antemano, sino que se origina de la indiferencia o incluso de una relación amistosa en el momento mismo en que el amor provoca el conflicto. Sin embargo las dos personas de una relación amorosa se sienten en general menos ligadas a los principios de su familia que en el caso de familias enemistadas; los prejuicios de clase parecen eliminarse con más facilidad que la sangre derramada. La variante depende más de las circunstancias sociales de la época respectiva y de las reacciones ideológicas que ellas provocan, mientras que la variante del amor entre miembros de familias enemigas es en cierto modo intemporal. Ambas variantes parecen encontrarse en una especie de correlación mutua: las épocas románticas prefieren la variante de la enemistad familiar y las realistas la de la diferencia social.

La antigüedad no se interesó por esta variante del motivo. Si acaso se trata en la comedia, el conflicto se resuelve de un modo armonizador, demostrándose como error la diferencia social de los amantes. La Edad Media no poseía comedias y con su concepción clásica sólo podía imaginar un desenlace feliz del conflicto en el reino del cuento, en el que entró Hartmann von Aue (*Der arme Heinrich*, hacia 1195), cuando la fiel muchacha campesina, que ha ayudado al señor de Aue a curarse, puede casarse con este caballero con la aprobación de parientes y vasallos de él; el hacer resaltar la nobleza de ella es un atrevimiento que no sólo presupone puntos de contacto efectivos en la

historia familiar de los Aue, sino también el consciente reconocimiento de una nobleza interior a través del autor. La última época de la Edad Media prefirió un género trágico, basado en hechos históricos, del motivo en la forma del amor de un príncipe, más raras veces de una princesa, hacia una persona de inferior nacimiento. La diferencia de clase se agravó así por el factor de la obligación a un matrimonio político y a la procreación de descendientes de la misma alcurnia, factor que tenía un peso moral. La leyenda de † Rosamunda de Clifford, que fue amante de Enrique II de Inglaterra y eliminada por la reina según la *Chronique de London* (mediados s. XIV), la historia de la † judía de Toledo, que apartó a Alfonso VIII de sus deberes y cayó víctima de los grandes del reino (*Crónica general*, 1284), la de † Inés de Castro, a la que Alfonso IV de Portugal, padre del infante Pedro, que la amaba, hizo decapitar, la de la hija de un barbero Inés † Bernauer, que del mismo modo fue condenada a muerte por orden del regente, padre de su marido, y la de la campesina Karin Mánsdotter, cuyo matrimonio con † Erico XIV de Suecia ocasionó su destronamiento y prisión perpetua, no sólo impresionaron, en cualquiera de sus formas literarias, los ánimos de sus contemporáneos, sino que además proporcionaron a épocas posteriores argumentos muy elaborados. Su tendencia es siempre la exhortación a la renuncia. De manera más conciliadora termina la leyenda de Elena, hija del emperador † Enrique I (Hajek von Libotschan, *Böhmische Chronik*, 1541), la cual junto con su raptor y amante, de clase inferior, es sitiada en el castillo de éste por el emperador, y ante la amenaza de ella de morir con el amado, su padre se ve obligado a ceder. En cambio el padre de la joven viuda † Ghismonda, en el relato de Boccaccio (*Decamerone*, IV, 1, 1350/55), se siente tan decepcionado, no sólo por celos paternos sino por desaprobación del amante de su hija, que manda matar a éste y da lugar así a la muerte de su hija; la ambiciosa madre de la octava narración de la misma «giornata», al separar a su hijo de su amada, origina la muerte de ambos, y los hermanos de la † duquesa de Amalfi (Banello, *Novelle*, I, 26, 1554) están tan indignados por el — matrimonio secreto de su hermana con un inferior, pese a estar asegurada la sucesión hereditaria por un hijo del primer matrimonio, que mandan asesinar no sólo a él sino también a sus hijos y a su propia hermana. La tragedia de los celos de G. de Castro (1569-1631) utilizó el papel —que

aparece varias veces en esta variante— de la esposa como destructora del vínculo amoroso y que aquí como esposa del rey y defensora de sus derechos apuñala a la amada de su juventud de su marido, mientras que Lope de Vega, que también dramatizó el argumento de la † duquesa de Amalfi, supo quitar acritud al conflicto en su comedia *Nadie se conoce* (hacia 1618), haciendo que el padre, que se opone a la inclinación de su hijo, se enamore él mismo de su dama, de inferior condición.

Por la misma época, en que con la *Duquesa de Amalfi* se rompía una lanza a favor del derecho de la mujer a la autodeterminación y se calificaba de brutalidad irritante el comportamiento de los hermanos dictado por el pensamiento clasista, se dan en Alemania los primeros testimonios de una discusión del conflicto amoroso por diferencia de clase. J. Wickram, escritor conscientemente burgués y conscientemente realista, en su novela *Gabriotto und Reinhart* (1551), hizo que dos jóvenes aristócratas muriesen de pesadumbre de un amor imposible por la hermana del rey inglés y por la hija de un conde respectivamente y éstas les siguieran en la muerte. En la novela *Der Goldfaden* (1557) tuvo el atrevimiento de hacer subir a Leufried, hijo de un pastor, los peldaños del ascenso social y llevarle hasta el matrimonio con la hija de un conde; puede que aquí hayan servido de ejemplo los fantásticos cuadros del pastor y de la princesa, sin embargo la superación del abismo entre los amantes, superación que como tal no se acomete en modo alguno, tiene lugar sin duda en un ambiente completamente real.

El camino inverso, el de demostrar la propia valía, más insólito pero no menos «progresista», lo emprende, en el drama de Th. Dekker *The Shoemaker's Holiday* (1600), el hijo de un conde, acreditándose como oficial zapatero en el taller del padre de su amada; como maestro zapatero llega a ser alcalde de Londres y recibe en su casa al rey, que une a la pareja. Rodeos cómicos de un desenlace consecuente pudieron conseguirse tanto con el rasgo tomado de la esfera de los cuentos en el sentido de que el personaje de humilde cuna es en realidad un príncipe al que acepta la cortejada tras una larga lucha contra su inclinación supuestamente indigna (J. de Zabaleta, *El hechizo imaginado*, mediados s. XVII), como también con la irónica inversión de este rasgo, según el cual se engaña a una condesa haciéndole creer que el criado de su secretario es de origen noble (Lope de Vega, *El perro del hortelano*, 1618). Mencionemos aquí,

a causa del efecto que tuvo en la formación del amor y matrimonio «desiguales» en el siglo XVIII, la comedia de Molière *George Dandin* (1668), en la que se trata no del amor, sino de un matrimonio entre personas socialmente desiguales, concertado por ambas partes con miras oportunistas y cuyo efecto destructivo se comprueba con el suicidio del campesino Dandin.

Si la variante del motivo tuvo sólo una importancia escasa para la época barroca de orientación cortesana, experimentó sin embargo su apogeo en el siglo XVIII, cuyos autores burgueses, a tono con el cambio de actitud de la nobleza y de la burguesía, buscaron al principio un compromiso cortesano-burgués que al final del desarrollo se convirtió en burgués-cortesano. Uno de los raros autores que ya al principio del siglo abogaban sin reservas por el matrimonio desigual es Destouches, con su comedia *L'Ingrat* (1712), en la que tiene un desenlace armonioso tanto el matrimonio de un hombre socialmente superior con una mujer de inferior condición como el de una rica burguesa con un noble. Influida por Destouches en los elementos de la acción y por el *George Dandin* de Molière en la tendencia opuesta se muestra la obra teatral de Gottschedin *Die ungleiche Heirat* (1745), en la que un rico hijo de comerciante, que aspira ambiciosamente a la hija de unos hidalgos pobres, renuncia a sus planes a tiempo y en todo caso provisionalmente, preservándose así de un destino parecido al de Dandin. También la pareja modelo de la gran pasión, Julie y Saint-Preux (J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, novela, 1761), se ven relegados a los límites de la diferencia de clase, aun cuando Julie pueda conservar la amistad con el amado de su juventud gracias a la generosidad de su marido. Luego en la novela *Émile* (1762) el defensor de las pasiones trazó los límites dentro de los cuales es posible, según él, un compromiso matrimonial interclasista: otorgó a los padres un derecho a participar en el concierto de un matrimonio por amor y reconoció en todo caso al marido la posibilidad de contraer matrimonio por debajo de su condición social, ya que es él quien determina el status social de la familia, mientras que una muchacha pierde su status social al contraer matrimonio con un hombre de desigual condición. A estas normas de conducta se atenia, por ejemplo, el barón westfaliano (Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, novela, 1759), orgulloso de su nobleza, si bien visto con los ojos del crítico social progresista; el barón echa de su casa al pariente

burgués que ama a su hija, de tal suerte que ésta sólo se vuelve a unir con su amante una vez expulsada y deshonrada y con él encuentra una tardía felicidad en un idilio rousseauiano. Las consignas de Rousseau parecen haberse reflejado de una manera especial en la novela de J.M. Miller *Sieewart - Eina Klostersgeschichte* (1976), en la que la muchacha burguesa puede llevar a cabo el matrimonio con el noble, pero su hermano Xaver no logra unirse con la hermana de éste. El conflicto les cuesta la vida a la desdichada pareja de enamorados, y de un modo parecido en el drama de H.L. Wagner *Die Reue nach der That* (1775) el noble y la hija del cochero caen víctimas de la intriga de la madre noble. Si D. Diderot en su melodrama burgués *Le Père de famille* (1758) había eludido una solución consecuente del conflicto haciendo que la amada, de inferior rango, del hijo resultara ser pariente y por tanto de igual condición, el imitador alemán O. Frhr. v. Gemmingen (*Der deutsche Hausvater*, 1780) abordó el problema con más honradez, pues su Lottchen es realmente de inferior condición, y el padre de familia, el conde Wodmar, da su consentimiento al matrimonio de ella con su hijo sólo porque éste ha hecho a la ligera una promesa matrimonial dejando embarazada a la muchacha; la decencia humana triunfa sobre el prejuicio del padre, quien al mismo tiempo aconseja sin embargo a la pareja que se retire al campo, fuera de la sociedad en la que ha caído en descrédito. Así también el conde independiente Appiani (Lessing, *Emilia Galotti*, drama, 1772) puede permitirse el matrimonio con la hija de un coronel, porque está dispuesto a sacrificar privilegios sociales y prefiere retirarse a sus heredades. Una parecida actitud discrepante la determina la reanudación del argumento de Inés † Bernauer por parte de A.v. Törring (*Agnes Bernauerin*, drama, 1780), quien considera una auténtica violación al derecho natural del amor la imposibilidad de una unión duradera de los amantes, sin embargo se decide, como patriota bávaro, a favor del bien del Estado y en contra del «corazón»; Inés misma se muestra insegura en su aspiración a la mano de Alberto y sólo busca como esposa suya la felicidad burguesa, no la dignidad de duquesa. Incluso en la más radical formulación contemporánea del motivo, en *Kabale und Liebe* (drama, 1784) de Schiller, se halla esta actitud conservadora de la mujer burguesa: Luisa no quiere echar abajo el orden tradicional y prefiere sacrificar su felicidad terrena, mientras que Ferdinand, el noble, que es pro-

piamente quien más tiene que ceder, aparece como — rebelde contra los prejuicios, de ahí que se crea abandonado por Luisa y sucumba a la intriga de Wurm. Mientras que A.W. Iffland (*Verbrechen aus Ehrsucht*, drama, 1784) se sirve al mismo tiempo casi de los mismos argumentos de Gottschedin para explicar el fracaso del joven Ruhberg en el amor, que corrompe su moral, hacia una noble, poco después frente a esta prevención y también frente a la inquietud de Luisa se opone la hermosa superioridad de Espíritu de Klärchen (Goethe, *Egmont*, drama, 1788), superioridad no coartada por ninguna visión clasista ni moral: «¡Reprobada! ¡La amante de Egmont una réproba! ¡Qué princesa no envidiaría un lugar un su corazón!»

También en el clasicismo alemán se mantuvo el motivo no sólo en una posición marginal y con una función indiferente como en el drama de Schiller *Wallenstein* (1789-99), en que el final desgraciado del amor entre Max y Thekla es provocado no tanto por el veto del ambicioso Wallenstein cuanto porque Piccolomini abandona la política traidora de éste, sino también con una función central para la posición del protagonista en el drama de Goethe, *Torquato Tasso* (1790): Tasso no se hace sordo a las razones de la princesa de que sólo puede mantenerse el vínculo del amor si se realiza éste dentro de los límites impuestos por el orden establecido y que por eso sólo es lícito lo que es conveniente, pero Tasso olvida en su delirio los límites impuestos, toma como lícito lo que le gusta y destruye así la relación. El respeto al orden social constituido, que no podía extrañar en el argumento histórico, mantuvo también su validez en el argumento contemporáneo, como puede reconocerse por el deseo de Schiller de que los tres «matrimonios desiguales», con los que concluyen los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (novela, 1795-96) de Goethe, se justificaran ante el público mediante una aclaración del aristócrata Lothario.

El Romanticismo prefirió la variante del conflicto entre familias enemistadas, pero también dejó que siguieran vigentes los enfrentamientos dados por la diferencia social no sin localizarlos fuera de la sociedad moderna. Sólo en un marco de irrealidad y fantasía es posible la unión del caballero Wetter vom Strahl (H. v. Kleist, *Das Käthchen von Heilbrom*, drama, 1808) con la muchacha burguesa, y además porque resulta ser hija ilegítima del emperador. El legendario campesino Frithiof (E. Tegnér, *Frithiofs saga*, 1825), que frente a la princesa Ingeborg ha traspasado los límites im-

puestos por el rango y las costumbres, tiene que expiar su culpa y ejecutar actos heroicos hasta que, elegido regente y por tanto del mismo rango, puede casarse con ella, que entretanto ha enviudado. Muy gráficas fueron la injusticia y la tragedia del conflicto de clase en la figura del paria indio que las postrimerías del siglo XVIII habían traído como símbolo de las clases desheredadas, cuando por ejemplo J.-H. Bernardin de Saint-Pierre describía en *La Chaumière indienne* (relato, 1790) a una mujer brahmana que cambia el brillo de su casta por la miseria al lado de un paria y sin embargo vive feliz. A semejante idealización renunciaron tanto C. Delavigne (*Le Paria*, drama, 1821) al hacer que al paria disfrazado y benemérito como guerrero fuera apedreado por el pueblo y que su aristocrática novia declara su adhesión a él y a su padre, como M. Beer (*Der Paria*, drama, 1823) al hacer del paria y de la hija del rajá víctimas de la persecución por parte del hermano de ella. Beer simbolizó al mismo tiempo en el paria el judaísmo, y por eso L. Börne adoptó su trama sin ropaje indio (*Der Roman*, novela corta, 1823). También la duquesa de Duras ocultó el conflicto de clase vivido por ella misma en su primera obra (*Ourica*, novela, 1823; dramatizada por I.F. Castelli en 1826 y por P. Heyse en 1852) como conflicto entre una negra y su amado de juventud blanco, mientras que en su siguiente novela Edouard (1825) trató sin velo alguno el amor entre una duquesa y un burgués, amor que termina con la intervención del ambiente hostil, con la renuncia y con la muerte. El abismo dado con las castas o con las diferencias raciales se hizo más profundo aún al transferirlo a las condiciones de la esclavitud rusa, y así E. Raupach (*Isidor und Olga*, drama, 1825) pudo conseguir los sugestivos efectos de una rivalidad entre el hijo legítimo y el ilegítimo, nacido de una esclava, por la posesión de una mujer, rivalidad en la que la mujer se ofrece en holocausto por la liberación del esclavo. En la oposición racial se basa a su vez el conflicto amoroso en la ópera de F. M. Piave/G. Verdi *La fuerza del destino* (1862), en la que se hace valer de nuevo el rasgo del padre muerto por el amante y cuyo hijo vengador impide la unión de la pareja.

La tendencia a sofocar el problema actual desplazando la acción a un aislamiento social hizo que se planteara con seriedad en la llamada novela de costumbres, cuyo contenido gira en torno a la oposición del campesino rico y pobre (M. Meyr, *Wilhelm und Rosina*, relato en verso, 1835; J.

Gotthelf, *Geld und Geist*, novela, 1844) o de nobleza y clase labriega (K. Immermann, *Der Oberhof*, relato, 1838); el autor de *Oberhof* elude una auténtica solución, porque dirige la acción sólo hasta la celebración del matrimonio, pero no expone la problemática señalada del matrimonio. Con más sinceridad y realismo describe el provincial F. Mistral (*Mirèio*, poema, 1859) la inútil lucha de una campesina por unirse con un pobre cesterero.

Elegiacas representaciones románticas de un amor destinado al fracaso entre personas de condición opuesta se encuentran en el español J.E. Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*, drama, 1837), que recurriendo al *Decamerone*, IV, 8 hace que el amante ascendido en la jerarquía social retorne un día, pero demasiado tarde, a la mujer que la esperaba; en V. Hugo, (*Ruy Blas*, drama, 1838), como inclinación amorosa entre el pobre estudiante y la reina; en el portugués J.B. de Almeida Garret (*Um auto de Gil Vicente*, drama, 1838), como efecto entre el poeta y la infanta; y todavía en la novela corta de ambiente de Th. Storm *Aquis submersus* (1876), como pasión del pintor por la hija de su noble mecenas. Soluciones optimistas y conciliadoras del mismo conflicto las ofrecen Garret, en una variante del problema ya abordado (*O alfageme de Santarém*, drama, 1842), con el amor que se satisface entre una muchacha de estrato universitario y un herrero; J.V.v. Scheffel, en su relato en verso, famoso en su tiempo, *Der Trompeter von Säckingen* (1854), en el que un trompetero de castillo, después de haber llegado a ser marqués, llega a poseer a la doncella noble; y R.D. Blackmore, en la novela igualmente popular *Lorna Doone* (1869), que hace progresar al campesino hasta llegar a caballero antes de unirlo con la hija del noble.

El conflicto, trasladado de nuevo y sobre todo por J. N. Nestroy (*Zu ebener Erde und erster Stock*, bufonada, 1835) a la realidad contemporánea y solucionado amablemente mediante el cambio cómico de la situación económica de un advenedizo y burgués, volvió a tomar a finales del siglo XIX una tendencia de crítica sincera de la época. Esta se intensificó en F.M. Dostoievski (*Unižennye i oskorblennye / Humillados y ofendidos*, novela, 1861) en una exposición de base psicológica sobre los fallos del comportamiento humano, cuando un príncipe, habiendo abandonado él mismo antes a su amada de rango inferior y quedando ella y su hijo en la pobreza, impide ahora también la unión de su hijo falto de voluntad con una muchacha so-

cialmente inferior. En la literatura de lengua alemana el tema se expresa con frecuencia en la discrepancia entre un cadete u oficial y la muchacha del pueblo. La novela corta *Irrungen, Wirrungen* (1887) de Th. Fontane lo soluciona con la renuncia, por ambas partes, sensata, pero nunca cicatrizadora; su novela corta *Stine* (1890), con el suicidio del noble; y en el drama *Rosenmontag* (1900) de O.E. Hartleben el joven oficial no encuentra valor para rebelarse contra el convencionalismo y el inminente matrimonio de conveniencia, al que ambos amantes prefieren la muerte. Por el contrario A. Schnitzler (*Liebelei*, drama, 1895) añadió al abismo social la insuficiencia afectiva del hombre, que se asemeja así al tipo de — seductor, cae en un — duelo por causa de otra «liaison» y arrastra también a la muchacha a la muerte. En el nivel de la literatura trivial no siempre hace su efecto sólo el final feliz (W. Heimbürg, *Lumpenmüllers Lieschen*, novela, 1879), sino también la solución sentimental de la renuncia, cimentada con las bases de la razón de Estado de un pequeño principado (W. Meyer-Föster, *Alt-Heidelberg*, drama, 1901). Lo que aquí se había intentado en serio tiene un efecto incomparablemente más serio, cuando en el marco de la sátira anti-burguesa de C. Sternheim *Bürger Schippel*, comedia, 1913) Thekla Hicketier, como única figura no caricaturizada, experimenta su autorrealización en la — relación amorosa secreta con un príncipe y retorna resignadamente a su existencia burguesa. H. Sudermann (*Die Ehre*, drama, 1889) repitió el tema de los dos pisos de Nestroy en la variante moderna de piso interior y piso exterior, confiriendo a la hija del piso exterior y al hijo del piso interior la fuerza de desprenderse de su ambiente y contraer matrimonio, mientras que la relación del hijo del piso exterior con la hija del piso interior sigue siendo una relación regulada por la diferencia de pago.

En el siglo XX presentó la variante —tal vez anticuada al decrecer la importancia de rangos y clases— preferentemente en casos históricos o en situaciones extremas de la vida moderna. En W.v. Scholz (*Perpetua*, novela, 1926) la variante da a la acción novelesca un giro decisivo, ya que el cadete, que ama a María pero se siente cautivado por su hermana gemela Katharina, abandona a ambas por razones de clase y se compromete con una noble. Con casi ninguna de las figuras de soberanos, para cuyo tratamiento literario es relevante el motivo, tampoco Enrique IV (H. Mann, *Henri Quatre*, novela, 1935-37) puede casarse con su

amante, Gabrielle d'Estrées, ni impedir su muerte. Pese a la eliminación de prejuicios, tampoco parece muy grande la fe de los autores modernos en una felicidad en un plano libre de estos prejuicios, sólo que ahora se consideran destructivas no tanto las resistencias externas cuanto las inhibiciones existentes dentro de los amantes mismos. El campesino noruego (O. Duun, *La gente de Juvik*, novela, 1918-23), que en contra de la costumbre se ha casado con una muchacha de sangre lapona, más tarde no puede soportar la mancha en su prestigio y repudia a la mujer y al hijo, que perecen en un accidente preparado por su hermano; la blanca Ella y el negro Jim (E. O'Neill, *All God's Chillun Got Wings*, drama, 1924), que se casan contra la oposición de su ambiente, experimentan ambos la recaída en su idiosincrasia innata, que les lleva a la enajenación, al odio y a la demencia; el matrimonio de conciencia de la campesina rica con el hijo de un jornalero del campo (O. Gullvaag, *Es begann in einer Mittsommernacht*, novela, 1937), da lugar, pese a la superación de dificultades económicas, a taras psíquicas que separan a la pareja un día enamorada. Sin embargo, también lo contrario, la traición al sentimiento y la renuncia a dar satisfacción al amor, puede acarrear la desgracia, cuando se abre paso la pasión, reprimida en consideración a privilegios y al bienestar económico, y arrastra al abismo a todos los afectados por la falsa actitud (F. García Lorca, *Bodas de Sangre*, drama, 1933).

E. Castle, *Die Isolierten - Varietäten eines literarischen Typus*, 1899; O. Fuhlrott, *Das Motiv der ungleichen Heirat in der deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts*, tesis PH., Postdam, 1966.

Conflicto entre padre e hijo.—Para reconocer que el conflicto entre padre e hijo es un motivo arcaico y renovado en cada generación, no hace falta acudir a un «complejo de Edipo». Se trata simplemente de una prueba de fuerzas que se produce cuando la joven generación ha madurado lo suficiente para independizarse pero la antigua sigue manteniendo su dominio y también posee todavía la aptitud para ejercerlo. Entre los nómadas que poseen rebaños y los agricultores que poseen la tierra no hay sitio más que para un hombre, que posee y manda, y normalmente el joven se aviene a la dependencia hasta que el anciano voluntariamente o por debilidad se ve obligado a ceder. El que las inevitables friccio-

nes den lugar a un conflicto abierto, depende del temperamento de los interesados, de la vigente ley moral y de las peculiaridades sociales; en cualquier caso la lucha del uno contra el otro o la anulación del uno por el otro no es ninguna ley natural. Al contrario, en casi todas las naciones civilizadas de carácter patriarcal se considera natural la amable asistencia en el uno y la respetuosa obediencia en el otro. «Padre» es el calificativo más frecuente para divinidades y jefes de Estado; la lucha entre padre e hijo parece anómala y como indicio de circunstancias anómalas. Interesante es también la observación de que sólo el padre que goza de su autoridad sin perjuicio provoca la enemistad del hijo, mientras que los padres humillados en su honor, perseguidos, despreciados, muertos o que viven lejos del hijo, suscitan la amante veneración del hijo, como se expresa en el motivo de la — busca del padre.

Las relaciones entre padre e hijo generalmente no sufren perturbaciones sino en el período de maduración de la generación joven: sólo entonces conoce el padre que el hijo no era como él se lo esperaba y el hijo comprende que el padre no corresponde al ideal de los días de su niñez. Cuanto más grande fue el amor del uno o del otro o de ambos, tanto más grande es el desengaño y la amargura. La semejanza de caracteres puede conducir a la enemistad tanto como su contraste, y la semejanza de temperamentos con diferencias de aptitudes es tan peligrosa como la desigualdad de temperamentos con igualdad de aptitudes. La diferencia puede basarse en factores hereditarios por parte materna; no siempre son bienvenidos en el hijo los rasgos de carácter que en la esposa eran atractivos, y a menudo los rasgos sentidos como extraños tampoco estaban bien vistos ya en la madre. Si entre las generaciones aparecen revoluciones histórico-culturales, en las que el joven por regla general se adhiere a lo nuevo, se abre más el abismo y se extiende hasta llegar a un antagonismo ideológico y político. A este respecto recae en el padre, como más rico en experiencia, la carga mayor, pues tiene que sopesar lo viejo con lo nuevo, mientras que el hijo sólo ve lo nuevo sobrevenido con él y sus compañeros de edad. En el padre vive el afán de autoconservación, que al mismo tiempo es conservación de lo tradicional; pero también se le impone la protección de la juventud, a la que él ha dado la vida y que es la continuación de sí mismo, aun cuando ella se vuelva contra él. Pretende atraerse al hijo, pues sabe que la perdición de éste le destruiría a

el mismo y su pervivencia. Así en la mayoría de los casos el joven se convierte en promotor del conflicto, del que puede llegar a ser víctima obcecada y trágica, y el padre es el oponente que lo ve y que sufre. La valoración de la situación sentida siempre como trágica se ha desplazado, dentro de las modernas tendencias emancipadoras, a favor del padre.

El conflicto entre padre e hijo, en la literatura antigua y en los argumentos procedentes de esta etapa primitiva, se reflejó sobre todo como lucha por el poder, por la sucesión al trono, lucha que de acuerdo con la autoridad adjudicada al pater familias terminaba con el triunfo del padre. Ya en el comienzo de los tiempos el titán Cronos devora, según Hesíodo (*Teogonía*, s. VI a. de C.), a sus propios hijos porque le ha sido presagiado que uno de ellos lo destronaría, lo que efectivamente realiza más tarde su hijo Zeus, secretamente salvado. Con medios mucho más humanos vence el rey 1 - David (2. *Samuel*, 13-19) a su hijo Absalón, al que le perdonó su fratricidio y quien a pesar de todo robó al padre «el corazón de los hombres de Israel» y se rebeló contra él. El relato está dispuesto con vistas a poner de relieve los legítimos derechos, la humildad y la magnanimidad del rey, que quiere proteger a su hijo y llora su muerte, y a presentar su victoria como bien merecida. Importantes tradiciones argumentales literarias se han asociado a personalidades de soberanos de la historia moderna, que eliminaron a su molesto y tal vez también peligroso sucesor al trono: a Solimán II, que mandó matar a su hijo 1 Mustafá; 1 Felipe II de España, cuyo infante pereció en la cárcel de modo poco claro; y 1 Pedro el Grande de Rusia, cuyo hijo rebelde fue ejecutado.

Distinto es el caso de los padres que no impiden la herencia al hijo, sino que quieren educarle para la herencia y cuyas inclinaciones individuales creen que tienen que sofocar, de suerte que la imagen de éstos varía en la literatura y también se reflejaba como la de un tirano. Alfonso IV de Portugal, que por razones políticas y dinásticas manda matar a la amante de su hijo Pedro, 1 Inés de Castro, y al que se sometió el hijo tras la inicial rebelión, aparece en los dramas de A. Ferreira (*A. Castro*, 1587) y de L. Vélez de Guevara (*Reinar después de morir*, 1.ª mitad s. XVII) como personaje trágico, y las adaptaciones del argumento de Inés 1 Bernauer, estructurado de modo parecido, en el que el hijo se doblga a los fines políticos del padre, han pretendido casi siempre justificar a ambas partes. Con una conciliación definitiva entre las partes

operaron muchas composiciones literarias que transformaron la deserción y la condena del rey prusiano 1 Federico el Grande en modelo de un conflicto entre padre e hijo y representaban la subordinación del rey y del príncipe heredero al Estado como idea que une a ambos (P. Ernst, *Preussengeist*, drama, 1915; J. v. d. Goltz, *Vater und Sohn*, drama, 1921).

Pese a la posición preeminente del padre —anclada en el derecho—, también los tiempos antiguos conocen ya la simpatía por el hijo levantisco. Herodoto (*Historias apodexis*, III, s. V. a. de C.), hablando de Licofronte, hijo del tirano corintio Periandro, dice que odiaba en el padre al asesino de su madre y perduró en su actitud de rechazo frente al solitario anciano hasta que Periandro se decidió a la abdicación; entonces le alcanzó la muerte a Licofronte, y Periandro murió sin herederos, con remordimientos de conciencia. K. L. Immermann trató el argumento todavía al comienzo del siglo XIX como tragedia del padre (*König Periander und sein Haus*, drama, 1823), para quien el respeto y el orden son los pilares básicos del Estado, mientras que el hijo considera como ley natural el hecho de que el anciano sea desplazado por el joven, y H. Lilienfein formó de él, noventa años más tarde (*Der Tyrann*, drama, 1912), el trágico enfrentamiento de personas de la misma índole, que sólo son capaces de reconciliarse cuando se hallan separados el uno del otro en el espacio. La abdicación del padre obligada por el hijo, significativa del argumento de Periandro, supo destacarla F. J. H. Conde v. Soden, como acto de un «hijo desnaturalizado», también en el destino del sabio Enrique IV (*Leben... Heinrichs IV.*, drama, 1787), pero a comienzos del siglo XX el proceso, condenado por Soden e Immermann, se representó entonces como afirmación del derecho: el hijo, a quien el padre ha hecho venir para sucederle en el trono, acelera la sucesión mediante un levantamiento, destierra y mata al padre (H. Schnabel, *Die Wiederkehr*, drama, 1912), o es contrario a toda piedad filial prohibiendo el luto general por el difunto (F. v. Unruh, *Stürme*, drama, 1922). Un ejemplo significativo tomado de la literatura medieval es la epopeya del *Duque Ernst*, en la que confluyen elementos de la rebelión de Liudolfo de Suabia contra su padre Otón I así como de Ernst de Suabia contra su padrastro Conrado II, y que ya en la primera versión (hacia 1180) eludió el desenlace trágico para el insurrecto y proporcionó un final conciliador de las diferencias a favor del — rebelde, que es descrito con simpatía.

Si Ernst se acerca vestido de penitente a su imperial padrastro, también en un drama del Siglo de Oro español, *El hijo obediente* (1608) de M. Beneyto, la actitud respetuosa del heredero del trono facilita la reconciliación con el padre, que sólo ha sido príncipe consorte y tras la muerte de su mujer se niega a ceder el poder a su hijo, atentando contra su vida, pese a que éste ha rechazado y devuelto la corona al padre; a éste sólo puede vencerle el hecho de que le salva de las manos de un traidor, salvación conseguida a costa de inmolarse su propio amor. En el drama de G. Hauptmann *Indipohdi* (1920) es el padre quien con su sacrificio abre los ojos al hijo hostil: por éste, que un día le destronó y expulsó, sufre en su lugar la muerte a él destinada por los habitantes de la isla. El factor de la afinidad interior trasvasa aquí el motivo del conflicto padre-hijo al de la → busca del padre.

La literatura moderna, si no recurría a argumentos míticos e históricos, situaba la lucha por la herencia muchas veces en un ambiente campesino o similar. Remodeló el tipo del anciano enérgico y duro, que no quiere ceder el poder. En L. Anzengruber (*Der Meineidbauer*, drama, 1871) el anciano logra la posesión falsificando el testamento, dispara incluso, para salvaguardarlo, contra el propio hijo y lo paga con la locura y la muerte; en K. Schönherr (*Erde*, drama, 1908) se decide la lucha a favor del anciano, que se levanta con risa burlona de su lecho de enfermo, y en contra del hijo «nacido para siervo», al que también le abandona la mujer amada, que aspira a terreno propio. En el polaco W. S. Reymont (*Los campesinos*, 1903-08) y en L. Thoma (*Der Wittiber*, novela, 1911) el hijo se irrita porque un segundo matrimonio del padre amenaza con destruir su herencia. Thoma hace que el anciano con su despotismo destruya a su familia: el hijo mata a la amante del padre y es encarcelado; el padre se entrega a la bebida. Reymont complica la oposición mediante la rivalidad entre padre e hijo, que ha amado a la segunda mujer del padre antes de su matrimonio; sin embargo encuentran juntos, en la lucha contra la propiedad rural, el «terrúño» que les une bajo el símbolo de las generaciones y que ha sustituido al Estado en las obras literarias sobre el sucesor al trono, y el hijo le salva al anciano la vida que en realidad le quería quitar. El Herrenbauer de S. Streuvels (*El campo de lino*, novela, 1907) compra al hijo otra finca distinta para desembarazarse de la fuerza que crece junto a él, y en el mismo día mata a este heredero suyo al darle un golpe excesivamente violento en un arrebató de cólera por la

primera insubordinación del hijo. Una variante interesante del problema de la herencia lo ofreció la novela *Broome-Stage* (1931) de C. Danes con el conflicto entre padre e hijo que se extiende a través de varias generaciones en una familia de actores y directores de teatro. La lucha sobreviene cuando la veneración del hijo por el talento del padre se transforma en voluntad de competir con él y acreditarse en su propia valía, y cuando la alegría del padre por las dotes del hijo se convierte en celos por el creciente talento, que oscurece el suyo.

El amor del hijo a la madre, que daba lugar a que de un argumento en el que no se da propiamente enemistad entre padre e hijo pudiera derivarse una enemistad inconsciente, como «complejo de Edipo», contribuye en muchos tramas a agudizar los contrastes. En la mayoría de los casos, sin embargo, no rivalizan padre e hijo en el amor a la madre, sino que el hijo toma partido a favor de la madre en contra de un padre desafecto a ella. El Licofronte de Herodoto se sentía, como ya se ha mencionado, vengador de su madre, muerta por los malos tratos del padre; por la misma razón crece en la dramatización que Ph. Massinger hace del argumento de Beatrice-Cenci (*The Unnatural Combat*, 1639) la enemistad entre el padre y el hijo, que perece en el duelo «desnaturalizado» contra su progenitor, y también en la novela de H. Walpole *Fortitude* (1913) el hijo no puede superar el odio contra el padre culpable de la muerte de la madre, abandona la casa de éste y en una lucha cuerpo a cuerpo vence al padre, que le estorba. Menos violento es el ajuste de cuentas del hijo que interviene a favor de la madre en A. E. Brachvogel (*Ein weisser Paria*, drama, 1851), sin embargo tiene como consecuencia el suicidio del padre. No está clara la razón por la que en la famosa balada antigua escocesa *Edward* la madre aconseja al hijo matar al padre, sin embargo el arrepentido parricida maldice a la instigadora. Luego el motivo del → incesto puesto a discusión por S. Freud influyó desde el primer cuarto del siglo XX en creaciones literarias del conflicto entre padre e hijo, así en *Sons and Lovers* (novela, 1913) de D. H. Lawrence y en *Vatermord* (drama, 1920) de A. Bronnen.

La rivalidad amorosa entre padre e hijo raras veces se refiere a la madre, pero sí con frecuencia a otra mujer. De todos modos la relación amorosa entre la segunda mujer del padre y su hijastro, a quien por la edad frecuentemente se siente más cercana que a su marido, se transforma en una constante literaria especial, que pertenece también

a la historia del motivo del — incesto. Aunque la rivalidad entre padre e hijo en el *Hipólito* (428 a. de C.) de Eurípides sólo es aparente y el deseo de Hipólito hacia su madrastra † Fedra sólo se lo hace creer al marido la — mujer repudiada, el hijo sin embargo sufre la muerte a causa de los celos del padre. En cambio el príncipe Antíoco (Plutarco, *Demetrios Poliorketes*, princ. s. II) está realmente enamorado de su madrastra † Estratonice, pero el inminente conflicto con el padre se resuelve de modo conciliador porque éste cede la mujer y la mitad de su reino al hijo enfermo de amor. Tanto el argumento trágico (J. Racine, *Phèdre*, drama, 1677) como el conciliador (J. Ch. Hallmann, *Die merkwürdige Vaterliebe oder der vor Liebe sterbende Antiochus*, drama, 1648) siguieron influyendo mucho tiempo aún. La rivalidad que termina trágicamente entre padre e hijo se encuentra también en variantes éddicas de la leyenda de Ermanarico (*Hamdismál; Gudrúnahvot*), extensamente narradas por la *Volsungasaga* (hacia 1260) y por Saxo Grammaticus (*Gesta Danorum*, hacia 1200) y según ellas Jörmunrek hace desgarrar a su mujer infiel arrastrada por caballos y colgar al hijo, quien todavía advierte al padre que se priva de la descendencia. En Saxo el hijo Randver va a buscar a la novia de su padre, igual que en el drama *El castigo sin venganza* (1632) de Lope de Vega, que tomó su argumento de *Novelle*, I, 44 (1554) de Bandello sobre la relación amorosa del joven Ugo d'Este con su madrastra, pero con esta trama probablemente ocultaba los acontecimientos de la época en torno a la muerte de † Don Carlos, a quien, como al protagonista de Bandello y Lope, estuvo destinada originariamente la mujer del padre. Luego en Schiller (*Don Karlos*, drama, 1786) la idealización de Don Carlos preparada por la historiografía no permite que se llegue a una acción punible; Carlos es calumniado como Hipólito, aunque no por la madrastra, y los celos del padre contribuyen a su muerte. Lord Byron (*Parisina*, relato en verso, 1815) vuelve a recurrir al argumento tratado por Bandello y Lope y destaca el odio del hijo bastardo contra el padre, en el que toma venganza de la madre mediante el — incesto. También en el drama de E. O'Neill *Desire Under the Elms* (1924) el proceder incestuoso del hijo con la madrastra se debe en parte a una venganza por la madre, y la madrastra, ansiosa de vida y modelada según el tipo de Fedra, recuerda a su vez a Renée de la novela de E. Zola *La Curée* (1871), sólo que en Zola los culpables no se entregan al tribunal de justicia, sino que el padre y esposo, por guardar las aparien-

cias, casa al hijo y extorsiona a la mujer, hasta el extremo de que ella vuelve a casa de su padre.

Cuando el hijo no lesiona los derechos del padre, sino que ambos rivalizan en sus afanes por una mujer, la lógica realista pide que los jóvenes se encuentren entre ellos y que el — anciano enamorado salga perdiendo. Modelo de una variante sería de este esquema es el drama de J. Racine *Mithridate* (1673), que hace a Mitridates rival incluso de dos hijos, de los que uno se convierte en un revolucionario político y el otro está dispuesto a la renuncia, pero consigue a la amada al suicidarse el padre, quien agonizante los bendice. La victoria del padre, que aparece con frecuencia en obras más modernas, actúa como prueba de una mayor vitalidad o brutalidad de éste. En el relato de I. Turguenév *Pervaiá liubov' / Primer amor* (1860) el muchacho soñador tiene que ceder a su padre, enérgico y egoísta, la sensual Zinaida, y en el drama de M. Dreyer *Die Siebzehnjährigen* (1904) el hijo, suplantado por el padre en su primer amor, se suicida. Bochołdt, el jinete de la estepa (Th. Fontane, *Ellernklipp*, relato, 1881), conquista a la muchacha eliminando al hijo. El campesino Mateusz en *Los campesinos* de W. S. Reymont, ya mencionados, puede casarse en segundas nupcias con la amante secreta de su hijo casado. La ofensa a la novia del joven da lugar, en G. D'Annunzio (*La figlia di Jorio*, drama, 1904), al parricidio, y en P. Raynal (*Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, drama, 1923) es considerada como indicio de la corrupción a que ha llegado la generación paterna y que el joven combatiente supera interna y externamente. Mientras que el triunfo del amor del hijo tenía en Molière (*L'Avare*, 1668) la función de demostrar la codicia de Harpagon y su incapacidad para el amor, la moderna literatura de pasatiempo utiliza de buen grado la victoria del padre sobre el hijo como recurso irónico (G.-A. de Caillavet/R. de Flers, *Papa*, drama, 1872; G. Trarieux, *La Dette*, drama, 1911). F. Mauriac (*Le Désert de l'amour*, novela, 1925), en cambio, hace que tanto el anciano como el joven fracasen en su empeño, ya que la muchacha decepcionada por los galanteos de ambos se declara a otro amante. En la novela de Dostoievski *Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov* (1880), en la que se barajan todas las posibilidades del conflicto entre padre e hijo, tampoco la *femme fatale* Grushenka corresponde ni al padre ni al hijo, igualmente disoluto, Dimitri, pero el amor rivalizante de los dos se convierte en motivo para asesinar al anciano, asesinato que Dimitri no comete sólo accidentalmente,

que el nihilista Iván desea y que el hijo ilegítimo Smerdiakov, mezquino y calculador, consuma.

No sólo motivan o aumentan el conflicto las personas situadas entre el padre y el hijo, sino también las capacidades mentales, las ideas, los partidos. Uno de ellos o ambos se sienten obligados a una ley superior a los lazos familiares. El padre puede llegar a ser juez del hijo y el hijo a su vez juez del padre. Según Livio, el Bruto el Mayor condenó a sus dos hijos por haber participado en una conjuración para reinstaurar a los Tarquinius expulsados por su padre, argumento «romano» que ha sido utilizado bastante (Voltaire, *Brutus*, drama, 1730); J. C. Hirzel, *Brutus*, drama, 1761). El Hildebrando del *Hildebrandslied* (810/20) estima más la ley del honor militar que el parentesco de sangre y saca la espada contra el hijo que no le reconoce y le ofende, aunque sospecha que en el combate exterminará a su propio linaje. Como un segundo Bruto tiene que perseguir un corregidor español (J. B. Diamante, *Juan Sánchez de Talavera*, drama, hacia 1670) a su propio hijo por causa de un asesinato y condenar a muerte al prisionero que le ha salvado de perecer ahogado durante la persecución. El coronel de cosacos (N. V. Gogol, *Taras Bulba*, novela, 1834) mata al hijo que se ha convertido por amor en un desertor; el anciano emperador Rodolfo (F. Grillparzer, *Ein Bruderkzwist in Habsburg*, drama, 1872) elimina al ilegítimo D. César por su naturaleza indómita como a un lujurioso retoño en la rama de los Habsburgo, y el general de la Primera Guerra Mundial (W. Faulkner, *A. Fable*, novela, 1954) condena en el hijo igualmente ilegítimo a un adversario del tradicional orden del mundo, pero es al mismo tiempo la prolongación de su propia vida.

El hijo como juez del padre ejecuta personalmente, en la leyenda del rey de Hungría *Albanus* (redacción latina del monje Tansmundus, 2.ª mitad del s. XII), la sentencia de muerte contra el padre culpable de incesto y contra la madre, que es al mismo tiempo hermana de Albano, cuando ambos recaen en pecado. En epopeyas medievales (*La Bataille d'Aliscans*, hacia 1200; Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, hacia 1215; *La Prise de Pampelune*, 1325) los hijos cristianos combaten contra sus padres, obstinados en el paganismo. En el drama atribuido a Lope de Vega *El pleito por la honra* (1630) el joven noble se siente tan herido por la sospecha de que su padre ha matado a su madre por infiel que, con plena conciencia del peligro que corre el padre le lleva a los tribunales, donde el sospechoso logra invalidar su inculpación, de suer-

te que no tiene que cumplirse la sentencia de muerte impuesta al padre. El Ferdinand de Schiller (*Kabale und Liebe*, drama, 1784) se ve obligado, por las intrigas de su padre contra la familia Miller, a amenazarle con el descubrimiento de su carrera poco limpia, y el idealista Max (*Wallenstein*, drama, trilogía, 1798-99) se separa de su padre calculador e insidioso y recurre a la autoinmolación cuando ha perdido la fe en Wallenstein. En el relato *Erlösung* (1891) de M. G. Conrad el oficial obliga a suicidarse al padre, que amenaza con su vida infame el honor del hijo, y en la novela de A. Döblin *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* (1956) el repatriado Edward, con su ansia hamletiana de encontrar la verdad, se erige en juez de los padres y no se reconcilia con el padre sino en el lecho de muerte de éste.

Pero en general en la literatura moderna los conflictos ideológicos entre padre e hijo no se intensifican hasta la función de juez de una de las partes, sino que se presentan como permanente enfrentamiento y enemistad, en la que los padres representan lo tradicional y también lo acostumbrado y convencional, y los hijos las ideas nuevas o categóricas desde su punto de vista juvenil. Puede tratarse de nuevas creencias, como el culto a Moloch, que separa al joven Teut (F. Hebbel, *Moloch*, fragmento de drama, 1847) de su padre, a quien más tarde se somete arrepentido, o como el darwinismo, que enajena a Johannes Vockerath (G. Hauptmann, *Einsame Menschen*, drama, 1891) de su padre pietista; puede tratarse también de ideas humanitarias, que apartan al trovador Sordello (R. Browning, *Sordello*, relato en verso, 1840) de su padre, adscrito a la política imperialista, o —en el moderno ambiente burgués— de despreocupación, decoro y justicia, por un lado, y de espíritu mercantil, corrupción y rígido convencionalismo por otro (H. Sudermann, *Die Ehre*, drama, 1890; H. Granville-Barker, *The Voysey Inheritance*, drama, 1905; J. Wassermann, *Der Fall Maurizius*, novela, 1928; A. Miller, *All My Sons*, drama, 1947; H. Böll, *Billard um Halbzehn*, novela, 1959). Desde finales del siglo XIX el contraste se refleja a menudo en la adhesión del hijo al socialismo y en la actitud conservadora, militarista y capitalista del padre (J. Vallès, *L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*, trilogía de novelas, 1879-81; D. Kaiser, *Die Koralle*, drama, 1917; F. Werfel, *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, relato, 1920; Sir Philip Gibbs, *Young Anarchy*, novela, 1926). Uno de los raros casos en que el hijo rebelde y progresista termina compartiendo la me-

lancólica visión paterna del valor del pasado se configura en el drama de Th. Wolfe *Mannerhouse* (1948), en el que el padre y el hijo mueren bajo los escombros de su casa señorial en los Estados del sur. Raras veces se halla un cambio de funciones en el sentido de que el joven esté del lado de la falta de libertad, como el hijo sobornado por el amor en el drama *Damokles* (1788) de F. M. Klinger, o —de acuerdo con los hechos históricos— como el zarevitz Alexis (K. L. Immermann, *Alexis*, drama, 1832), que se adhiere al partido tradicionalista de la vieja Rusia en contra del plan de reformas de su padre Pedro.

Con la creciente psicologización de la literatura moderna, cuanto más consciente se hizo la posibilidad —primero presentida y luego fundamentada en la biología de la herencia— de una disonancia natural entre padre e hijo, tanto más frecuentemente se desarrolla esta disonancia a partir de caracteres contrapuestos o iguales. Enrique IV (Shakespeare, *King Henry IV*, hacia 1597) tiene tan sólo un movimiento de cabeza negativo e insensible para la manera de ser de su hijo, tan distinta, y al que por lo demás le concede el derecho a su libre desarrollo. En la segunda mitad del siglo XVIII surge el típico enfrentamiento entre el joven sensible y el padre frío que no ve en el hijo más que su ineptitud (Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, novela, 1795-96; J. J. Engel, *Herr Lorenz Stark*, novela, 1801). Por combinación con el motivo de los —hermanos enemistados se produce la variante de que uno de los hermanos se siente postergado por el padre (F. M. Klinger, *Otto*, drama, 1775, *Die Zwillinge*, drama, 1776, *Stilpho und seine Kinder*, drama, 1777) y el otro está en buenas relaciones con el padre, pero por la intriga del hermano puede verse suplantado (Schiller, *Die Räuber*, drama, 1781). El drama fatalista de Z. Werner (*Der 24. Februar*, drama, 1810) trata la disonancia entre padre e hijo, motivada a menudo por la —avaricia del padre, en versiones más antiguas de la misma trama, recrudeciéndola como una maldición de brutalidad heredada a través de generaciones, carga hereditaria que también se destaca, sin estar designada como maldición, en las tres generaciones del drama de Ch. D. Grabbe *Herzog Theodor von Gothland* (1827). La evolución presentada por Grabbe en el conflicto entre padre e hijo a partir del fratricidio reaparece modernamente en la novela de J. Steinbeck *East of Eden* (1952). J. Galsworthy, en cambio, explicó reiteradas veces la ruptura entre las generaciones con el contraste entre una concepción idealista o artística de la vida

y otra concepción fría y práctica (*The Forsyte Saga*, novela, 1906-17, *The Patrician*, novela, 1911), contraste que también tiene su importancia en la novela de Th. Mann *Buddenbrooks* (1901). Interesante desde un punto de vista psicológico resultó el desarrollo de la dialéctica a partir de la homogeneidad de los caracteres o de las aptitudes, como lo modificó varias veces Th. Storm, afectado él mismo por una tensión con su hijo. Si Storm hace que un hijo bien dotado (*Der Herr Etatsrat*, relato, 1881) se marche a la sombra de los éxitos matemático-técnicos del padre, en G. Hauptmann (*Michael Kramer*, drama, 1900) el hijo artísticamente genial pero poco hábil se ve impulsado al suicidio por la actividad y las advertencias del padre que se ocupa en la misma especialidad, ya que tiene tan poca fuerza para la rebelión como el muchacho dotado de talento musical (E. Strauss, *Freund Hein*, novela, 1902), a quien un padre de parecidas dotes pretende endurecer contra el poder seductor de la música. También en un relajamiento moral puede combatirse la propia disposición parecida pero oculta al medio ambiente (L. Anzengruber, *Stahl und Stein*, drama, 1886). El padre no reconoce posiblemente en el hijo la propia fidelidad a los principios (J. Galsworthy, *The Country House*, novela, 1907), porque ésta se documenta en la fidelidad de éste a la novia elegida una vez, rechazada por el padre y tampoco amada ya por el hijo, y cuando reconoce su afinidad interna con la obstinación vital del hijo (S. Walpole, *The Cathedral*, novela, 1922), no puede soportar que esta actitud repercuta en un casamiento desigual con el correspondiente escándalo público. En una novela anterior de S. Walpole, *Fortitude* (1913), este reconocimiento de la igualdad interna se efectúa por parte del hijo y se constituye en miedo de igualarse al padre y recaer en sus vicios. La conciencia de esta igualdad esencial motiva en Walpole y en R. Martin du Gard (*Les Thibault*, novela, 1922-29) la huida de la casa paterna, y en A. Belyj (*Peterburg / Petersburgo*, novela, 1913) la intención de matar provocada por diferencias políticas.

Este espectro de variantes del motivo, que parecen invariables a través de los siglos pero en cualquier caso se desarrollan y destacan con bastante precisión, sucumbe sin embargo desde mediados del siglo XVIII a la disolución general de la autoridad. La exigencia de respeto filial, válida hasta entonces, había caracterizado al hijo que se emancipa del padre como al hijo «pródigo» conocido por la parábola neotestamentaria, es decir, al hijo hun-

dido, pervertido y que vuelve posiblemente arrepentido a casa. Un tipo así es el hijo de campesinos Helmbrecht (Wernher der Gartenaere, *Meier Helmbrecht*, relato en verso, 1250/80), que manda callar con desvergonzada insolencia a su padre cuando éste le amonesta; su evolución, en la que se indican transformaciones sociales generales, no se excusa, como en el modelo bíblico, sino que se juzga, y no sólo porque ésta le condujera al bandidaje, sino porque era resultado de la falta de respeto filial. Precisamente el siglo XVI, en el que el hombre moderno empezaba a orientarse hacia la comprensión de sí mismo, ejemplificó el problema del deber filial, con intención moralizadora, tanto en la parábola bíblica en cuanto tal como en imitaciones (J. Rasser, *Spiel von der Kinderzucht*, 1573; Heinrich Julius von Braunschweig, *Von einem ungeratenen Sohn*, drama, 1594), y también en los argumentos parecidos de ¡ José en Egipto, ¡ David y Absalón, ¡ Bruto el Mayor, y declaró su simpatía por la autoridad paterna, aunque dedicara al hijo pródigo más interés que a su presuntuoso hermano. En un plano artístico superior volvemos a encontrar al Padre y a los hermanos desiguales en Gloucester (Shakespeare, *King Lear*, drama, 1604/05) y en su fiel pero ignorado hijo Edgar así como en el hermano bastardo de éste, Edmund, cuya actitud irrespetuosa se valora como comienzo de la subversión de todo orden. Un hijo que abofetea al padre merece también en Lope de Vega (*La fianza satisfecha*, 1612/15) y en Calderón (*Las tres justicias en una*, 1636/37) la pena de muerte, y los deseos de muerte dirigidos contra el padre requieren la profunda experiencia de la ficción de la vida para ser eliminados (Calderón, *La vida es sueño*, 1631/32).

Con las obras literarias que cuestionaron a mediados del siglo XVIII por primera vez el respeto y el deber filiales, se convirtió de por sí en un problema la relación entre padre e hijo. Ante todo se aprovechaba todavía la falta de amor de un padre para poder justificar un ataque contra él como exponente de todos los padres. Tanto en el drama *Le Père de famille* (1758) de D. Diderot como en la novela *Rasselas* (1759) de S. Johnson los padres son acusados de tiranos, que han perdido el derecho de educar a sus hijos y a los que se les niega el respeto filial. Ejemplos parecidos de tiranía paterna los suministró Ch. F. Weiss en dos de sus dramas (*Crispus*, 1760, *Mustapha und Zeangir*, 1761), y las ideas educativas tanto de J.-J. Rousseau (*Émile ou de l'Éducation*, novela, 1762) como

de Voltaire (*Zadig ou la Destinée*, novela, 1748) miden los derechos paternos no por su autoridad dada por Dios, sino por sus aptitudes pedagógicas.

El hecho de que en la época, por otro lado tan revolucionaria, del Sturm und Drang se manifieste una tendencia contraria, revela el cambio —comprobado no sólo por la ciencia literaria sino también por la psicología juvenil— de generaciones afectas y desafectas al padre, cambio ya reconocible en siglos anteriores, pero que no se distingue tan claramente debido al principio superior del respeto filial; desde mediados del siglo XVIII, sin embargo, toda nueva ola antiautoritaria trae al paso de la ola una ulterior demolición de la autoridad. El relieve que adquiere el respeto filial dentro de la esfera familiar está relacionado en el Sturm und Drang también con la tendencia retrospectiva que se asocia a tiempos «mejores». Se prefieren jóvenes afectuosos, en los que el amor paterno es más una fuerza espontánea que ejercicio del deber, así como padres dignos de respeto, y casi siempre son los hijos malos los que representan opiniones hostiles al padre (J. C. Brandes, *Miss Fanny*, drama, 1766; J. M. R. Lenz, *Die beiden Alten*, drama, 1776; L. Tieck, *Geschichte des Herrn William Lovell*, novela, 1795-96). El bucle blanco del viejo Moor que ante el juez celestial inclina la balanza a favor de Franz Moor (Schiller, *Die Räuber*) simboliza esta concepción. De todos modos sigue siendo válido en esta época antitiránica el derecho de los hijos tiranizados a rebelarse contra sus padres antipaternales (F. J. H. Graf v. Soden, *Inés de Castro*, drama, 1784; Schiller, *Kabale und Liebe*, 1784), y el infante Carlos (Schiller, *Don Karlos*, 1786) lo formula así: «¡Háblame de todos los horrores de la conciencia, de mi padre no me hables!».

El siguiente golpe contra la autoridad paterna puede reconocerse como efecto ulterior de la Revolución Francesa. En relación con su programa de ateísmo, P. B. Shelley, que dos veces configuró literariamente el parricidio (*Zastrozzi*, novela, 1809, *The Cenci*, drama, 1819) y veía en el padre corporal el retrato reducido del padre Dios, postulaba el rechazo de la autoridad paterna. Un terrible juicio se lleva a cabo en L. Robert *Die Macht der Verhältnisse*, drama, 1819) contra un padre que mediante una educación tiránica provoca indirectamente la muerte del hijo ilegítimo y directamente la del legítimo. A mediados del siglo XIX volvieron a destacarse más las concepciones conservadoras, que asignaban al padre una función trágica, ya que éste tal vez puede cometer

errores mediante el rigor y la prohibición, pero también por una excesiva condescendencia y tiene que expiar sus culpas, y de nuevo caracterizaron al hijo como «pródigo» (Th. Storm, *Carsten Curator*, relato, 1878, *Hans und Heinz Kirch*, relato, 1882; W. M. Thackeray, *The Newcomes*, novela, 1853-55; M. Kretzer, *Meister Timpe*, novela, 1887). Incluso en el libro acaso más desafecto al padre en esta época, la novela de G. Meredith, *The Ordeal of Richard Feverel* (1859), en la que el hijo por causa de una educación severa y falta de resistencia propia fracasa en su vida ulterior, el objetivo del autor está dirigido sobre todo hacia el padre, hacia su desengaño por un matrimonio fracasado, hacia su relación, que degenera en tiranía, con el hijo y hacia su negación de lo corporal y terrenal. La concepción del derecho a la resistencia contra el padre, concepción que en la novela de I. Turguenév *Otsy i deti / Padres e hijos* (1862) actúa como una característica del nihilista Bazarov, se repite en la novela de Dostoievski *Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov* (1880) como característica del nihilista Iván, y sus argumentos contra la exigencia de respeto filial que reclama su padre, caracterizado con toda intención como antipaternal, corresponden a los que dirige Iván contra Dios y cuyo resultado ideológico es la falsa paternidad del inquisidor general.

Aproximadamente al mismo tiempo que la aparición de la novela de Dostoievski, orientada por un cristianismo consecuente, se representaba ya la concepción —que surge bajo el influjo de la teoría de la herencia— de una oposición insoluble entre padre e hijo. Para A. Strindberg (*La habitación roja*, novela, 1879) y L. Anzengruber (*Das vierte Gebot*, drama, 1881) no hay que apreciar a los padres como tales, sino sólo si se lo merecen como personas, y en H. Ibsen (*Espectros*, drama, 1881) puede comprobarse el respeto al padre como una idealización de algo indigno sugerida engañosamente por la madre. C. Alberti (*Die Alten und die Jungen*, novela, 1889) lanzó a debate por primera vez el motivo de la «herencia rechazada»: el joven no puede verse obligado a ser el sucesor de la profesión y del negocio de su padre, sino que tiene el derecho de seguir su propio camino. Como la herencia biológica no puede rechazarse, la adherencia a la familia tiene por resultado la neurosis o la muerte (G. Hauptmann, *Das Friedensfest*, novela, 1890), y sólo la evasión a una vida libre de represalias autoritarias puede traer la salvación (F. Wede-

kind, *Frühlings Erwachen*, drama, 1891). Significativa del ambiente de esta época es la canción de R. Dehmel *An meinen Sohn* (1893), con estos versos que en aquel entonces causaron sensación: «Y si un día, hijo mío, tu anciano padre te habla del deber filial, ¡no le obedezcas, no le obedezcas!» De ahí que la separación de la casa paterna y del padre sea un deber auténtico (S. Butler, *The Way of All Flesh*, novela, 1903; R. Rolland, *Jean Christophe*, novela, 1904-12; Sir Edmund Gosse, *Father and Son*, novela, 1907) y sólo el débil y el fanático permanezcan bajo el techo paterno (A. Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, novela, 1907), pues ya no es el que vuelve a casa arrepentido el que espera el perdón del padre, sino que es el hijo independiente quien perdona al padre sus desaciertos (E. Hardt, *Der Kampf ums Rosenrote*, drama, 1903). Sólo por un brutal ataque a la propiedad y a la vida del progenitor se puede excluir a éste y llegar a la independencia (B. Björnson, *Dagland*, drama, 1904; J. M. Synge, *The Playboy of the Western World*, drama, 1907), y cuando falta energía para sublevarse, no son menos sangrientos los deseos reprimidos del hijo (A. Bennett, *Clayhanger*, novela, 1910).

Este desarrollo venía apoyado en teoría por libros sobre la emancipación como *Das Jahrhundert des Kindes* (1900) de E. Kay y más tarde el de P. Federn *Die vaterlose Gesellschaft* (1919), así como por la teoría de S. Freud sobre un odio natural contra el padre (complejo de Edipo) basado en la inclinación incestuosa hacia la madre, teoría que se reflejó en un principio en la actitud del expresionismo desafecta al padre: padre e hijo son arquetipos, su odio recíproco es un odio primitivo, que no se puede explicar desde un punto de vista psicológico-individual ni sociológico o moral. El hijo quiere matar al padre, no porque éste sea malo, sino porque es padre. Los deseos de los jóvenes imprimen el carácter monológico sobre todo de los dramas expresionistas, en los que la figura paterna, rígida en su modelo, no es más que la resistencia contra la que se enciende la sublevación (W. Hasenclever, *Der Sohn*, drama, 1914; A. Bronnen, *Vatermord*, drama, 1920; G. Kaiser, *Die Koralie*, drama, 1917; A. Wildgans, *Dies irae*, drama, 1918; F. Werfel, *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, relato, 1920, *Spiegelmensch*, drama, 1920; J. v. d. Goltz, *Vater und Sohn*, drama, 1921; H. Mann, *Der Gläubiger*, relato, 1923; H. Lersch, *Kassops Vater*, relato, 1926). A este respecto en el fondo es indiferente que el padre sea matado realmente por el hijo para ilustrar la dureza de la lucha

(Bronnen, Werfel) o que el padre se anticipe a éste por un ataque de apoplejía (Hasenclever) o que sólo exista un asesinato imaginario (Werfel, *Spiegel-mensch*) o que el padre muera cuando es él quien quiere matar al hijo (Lersch) o que el hijo se suicide (Wildgans) o que los jóvenes consigan triunfar por completo sobre los ancianos y su obra (F. v. Unruh, *Stürme*, drama, 1922, *Ein Geschlecht*, drama, 1917; J. Wassermann, *Christian Wahn-schaffe*, novela, 1919). El rechazo de la herencia se hace extensivo a las opiniones, valoraciones y tabúes, sobre todo los sexuales, de la generación paterna; la separación del padre está frecuentemente en relación con el sentimiento de la madurez sexual. En algunos autores de la Nueva Objetividad que sigue al expresionismo, el odio particular se extiende al colectivo, y los jóvenes buscan la culpa de la Primera Guerra Mundial y de sus consecuencias en la generación de los mayores, los gobernantes de antes de la guerra (E. Glaeser, *Jahrgang*, 1902, novela, 1928, *Frieden*, novela, 1930; E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, novela, 1929).

La debilitación de la tendencia agresiva, que se inicia a finales de los años veinte y dura unos treinta años, no señala una desaparición del problema, sino un empeño pasajero por una mayor comprensión recíproca. Hasenclever pudo aludir irónicamente en 1927, en la comedia *Ein Besserer Herr*, a su drama primitivo. Ya antes no estaban completamente mudas las voces conservadoras. El parricidio en el drama de P. Claudel *Pain dur* (1918), que tiene un desenlace parecido al *Der Sohn* de Hasenclever, estaba pensado como crítica acerba a la irreverencia contemporánea, cuyas raíces quiso descubrirlas luego Claudel en *Le Père Humilié* (1920), haciendo que como consecuencia de la hostilidad al padre se produjera un destronamiento del Papa. Una variante del motivo, fundada en creencias y experiencias personales, se halla en la obra de F. Kafka, que denunció la falta de amor de los padres (*Die Verwandlung*, relato, 1915, *Amerika*, novela, 1927), pero condenó el odio al padre como una especie de pecado e hizo que el hijo, que anda tramando pensamientos homicidas, se sometiera dócilmente a la sentencia de muerte del padre (*Das Urteil*, relato, 1913). Luego en los años treinta los hijos muestran, por ejemplo en D. Du Maurier (*The Loving Spirit*, novela, 1931, *I'll Never Be Young Again*, novela, 1932), un empeño por comprender al padre y su obra, aun cuando no evitan la ruptura, y por otro lado en H. Spring (*O Absalom*, novela, 1938) los padres afectuosos pero obstinados en sus métodos educa-

tivos cosechan el fracaso y el naufragio de la generación joven.

La reciente ola antiautoritaria enlaza por ejemplo con modelos expresionistas. Una vez más la culpa de los padres se busca en sus valoraciones falsas, en su cooperación a la preguerra y a la guerra y en su defectuosa superación del pasado. La pobreza comunicativa y aislamiento, que se destacan ya en los «hijos» expresionistas, ahora, sin la antigua fe en un hombre «nuevo», se pone de moda haciéndose impenetrable con otros medios estilísticos y se formula con dureza; la «herencia» se rechaza totalmente (R. Rasp, *Ein ungeratener Sohn*, novela, 1967; S. Lenz, *Deutschstunde*, novela, 1968; F. Buchrieser, *Hanserl*, drama, 1971; M. Walser, *Ein Kinderspiel*, drama, 1971).

K. Kosow, *Der Gegensatz von Vater und Sohn im deutschen Drama*, tesis, Rostock, 1925; H. Koch, *Das Generationsproblem in der dt. Dichtung der Gegenwart*, tesis, Halle, 1930; H. Gläser, «La Malédiction paternelle dans le théâtre romantique et le drame fataliste allemand». (*Revue de Littérature comparée*, 10), 1930; K. Wais, *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung*, parte I, hasta 1880, parte II, 1880-1930, 1931; G. Eichbaum, «Väter und Söhne in der dt. Dichtung der Gegenwart» (*Hochschulwissen*, 8), 1931; G. Patt, *Der Kampf zwischen Vater und Sohn im engl. Roman des 20. Jahrhunderts*, 1938; A. S. Kerr, *Victorian Parents and Children*, tesis, Columbia Univ., 1952; J. de Vries, «Das Motiv des Vater-Sohn-Kampfes» (en K. Hauck [edit.], *Zur germanisch-deutschen Heldensage*), 1961; H. Politzer, «Grillparzers "Bruderzwist" — ein Vater-Sohn-Konflikt in Habsburg» (en *Festschr. f. Bernhard Blume*), 1967; J. Hermand, «Oedipus Lost: Oder der im Massenerleben der Zwanziger Jahre "aufgehobene" Vater-Sohn-Konflikt des Expressionismus» (en R. Grimm/J. Hermand [edit.], *Die sogenannten Zwanziger Jahre*), 1970; U. Ruf, Franz Kafka. *Das Dilemma der Söhne*, 1974.

Consejero falto, El — Traidor.

Conspirador, conspiración — Tiranía y tiranid-cidio.

Cornudo.—El hombre que, engañado por su mujer, no repara o castiga este hecho, de modo que el engaño se convierte en circunstancia permanente, conocida de todo el mundo y objeto de burla, es un tipo original cuya designación más extendida es la de cornudo, astado o que lleva cuernos o cornamenta, designación que acaso se encuentra por primera vez en el poeta griego Lucilio (s. I d. de C.) en la forma *κερασφορος*. En la Edad Media aparece además en todo el ámbito europeo

el vocablo de cuco u cuclillo, que luego en alemán es desplazado en el siglo XVII por la palabra *Hahnrei* —cornudo— (por primera vez en la versión del *Milione* de Marco Polo, en alemán medio, 2.^a mitad s. XIV), cuya etimología no se conoce con seguridad. Las tres designaciones tienen curiosamente en común el que tal vez se usaron primero para el adúltero y luego se transfirieron al engañado.

Para los tiempos pasados el cornudo era un tipo despreciable y cómico sobre todo porque no hacía uso del derecho que le asistía de castigar el adulterio; su paz doméstica, su comodidad y seguridad eran para él más importantes que la integridad de la esfera íntima. La mujer en cuanto propiedad suya estaba sujeta a su veredicto, que podía disponer una paliza, separación de cuerpos y bienes, repudio o incluso la muerte. Todavía en época cristiana el marido podía y debía vengar en el ofensor su — honor conyugal herido, y si él personalmente no se vengaba y entregaba al adúltero a la justicia, a éste le amenazaba la muerte por obra del verdugo. En cambio si el marido aguantaba conscientemente el delito se hacía culpable, según el derecho cristiano, de complicidad en un pecado mortal: se le adornaba de cuernos y a lomos de pollino tenía que atravesar la ciudad o someterse a humillaciones semejantes.

El tipo del cornudo presupone el de la mujer infiel y fácil de seducir, a cuyas astucias él sucumbe. Aguanta a un parásito en su vida íntima y educa a lo mejor hijos de otro como propios, por eso no es hombre de honor sino un tipo grotesco y en todo caso digno de lástima, una figura de farsa, de comedia y de tragicomedia. Su situación tensa y vergonzosa puede tener diversas razones: puede ser tan necio y confiado que no se dé cuenta del engaño; puede sospechar el engaño, observar con desconfianza a su mujer y sin embargo ser un tonto, porque no consigue probar el engaño; puede conocer el engaño, pero por cobardía, pereza o enamoramiento necio hacer como si no supiera nada. Al segundo tipo pertenece el «cornudo imaginario», frecuente en la literatura moderna, el celoso y desconfiado, que se imagina engañado y se comporta como un cornudo sin serlo. En los cuatro casos la simpatía se inclina a favor de las astucias de la pareja adúltera, porque el adulterio aquí parece justificado precisamente por la necedad, idiotéz o incluso furor celoso del marido, al que frecuentemente se la imputan además impotencia o embriaguez; la comedia tiene su propia moral.

De la antigüedad griega y romana no se han conservado obras demasiado significativas sobre el motivo del cornudo, aunque de las alusiones que se encuentran en Marcial y Juvenal puede inferirse que tuvo su importancia en el ámbito del teatro, y entre los personajes de la comedia se puede comprobar la existencia de los tipos indispensables para la situación fundamental —el marido malhumorado, la esposa joven y frívola, el amante alegre y la alcahueta que logra reunir a la joven pareja—. El papel del cornudo podría ser desempeñado por *Mimus calvus*, aquel actor calvo, cuyo destino era recibir palizas. En todo caso las tramas en torno al motivo del cornudo no pudieron repercutir desde la comedia antigua y a lo sumo habría que tomarlas de la novela griega tardía o de autores como Petronio Arbitro y Apuleyo. De todos modos hay que contar con que en el momento de la renovación del drama con el espíritu de la antigüedad los tipos acuñados por Plauto y Terencio influyeron también en la comedia de cornudos procedente de los fabliaux, de las farsas y de las novelas cortas medievales, y que este efecto se reforzó más tarde por la *Commedia dell'arte* nutrida del patrimonio clásico del mimo hipodérmicamente transmitido.

La literatura india, en cambio, desarrolló el motivo en muchas variantes. La doctrina aquí repetida con frecuencia de que cualquier mujer es fácil de seducir y ningún hombre debe basar su felicidad en las mujeres, se hace patente en un Játaka del canon budista *Sutta-pitaka* (s. III a. de C.), ya que al principal sacerdote, que basa su felicidad en su mujer, educada exclusivamente para él, le demuestra el Bodhisatva, con un seductor dispuesto al efecto, que también ésta es infiel y junto con el seductor ha engañado al marido sin que éste se diera cuenta. Pero fundamentalmente las tres grandes colecciones narrativas, compuestas con el fin pedagógico de transmitir la sabiduría —el *Panchatantra* (s. III d. de C.), el *Śukasaptati*, tal vez de la misma antigüedad poco más o menos, cuya versión original no poseemos y que fue divulgado sobre todo por el persa Nachshabī y su *Tāti-Nāmē* (1300), así como el ciclo narrativo conservado en la versión persa intermediaria *Sindibad-Nāmē* (1374)—, contienen numerosas historias con el motivo del cornudo, en especial el *Śukasaptati*, en el que un papagayo cuenta historias ingeniosas para mantener distraída a una esposa y alejarla de la infidelidad. Las tres colecciones han influido en el acervo narrativo europeo de la baja Edad Media: el *Panchatantra* se encontraba ya en el siglo

XIII en una traducción española, y en la 2.ª mitad del siglo XIII en la traducción latina del judío cristianizado Juan de Capua; del *Šukasaptati* hubo adaptaciones más recientes persas y turcas; el *Sindibad-Nāmē* había sido traducido en los siglos XI/XIV al griego y a finales del siglo XII al latín por el monje Johannes von Alta Silva (*De rege et septem sapientibus*), al que se cifieron la epopeya francesa *Dolopathos* (s. XIII) y traducciones a casi todas las lenguas nacionales. Un intermediario anterior del acervo narrativo indio lo es también la instructiva *Disciplina clericalis* (2.ª mitad s. XI) del judío español bautizado Pedro Alfonso. En estas colecciones aparecen con frecuencia las mismas historias con escasas variantes y emigran también a otras colecciones más pequeñas y sus traducciones, de modo que en la literatura europea nos encontramos casi con la misma historia en varias versiones, de las que aquí sólo aducimos las más importantes. El motivo del cornudo resulta, además, realmente intemporal, apenas depende de un círculo cultural y de un fondo sociológico; sin embargo las variantes han emprendido su camino a través de los tiempos, variantes que no estaban vinculadas por factores religiosos al país de origen, India, o en las que éstos podían ser modificados.

El tipo de marido necio y crédulo lo muestra por ejemplo la narración *Šukasaptati*, 60, en la que un amante se hace pasar por médico, a satisfacción del marido cura a la mujer mordida supuestamente por un escorpión y desde entonces tiene entrada libre a la casa. En Boccaccio (1313 a 1375) se encuentra una trama parecida (*Decamerone*, VII, 3), ya que la mujer, al volver su marido de improviso a casa, le hace creer que el «compadre», un monje, ha salvado al hijito de una muerte inminente exorcizando las lombrices de éste; tampoco aquí sospecha nada el marido, feliz por la curación. Semejante a la artimaña del médico es la supuesta necesidad de un «exorcismo», sea de la mujer misma que se ha vuelto aparentemente loca (*Šukasaptati*, 52), sea del amante que se ha hecho pasar por un demonio desnudo (*Šukasaptati*, 28). El adúltero puede en ambos casos emprender la huida gracias al tiempo ganado, como por ejemplo en *Decamerone*, VII, 1, donde mediante una fórmula de conjuro se avisa al amante, que llama a la puerta, de retirarse y llevarse la comida preparada para él, o como en G. Straparola (*Le piacevolinotti*, V, 4, 1550-53) en que el amante oculto aprovecha la ocasión de huir que le da el acto de conjuro contra las cornejas. En un contorno más amplio de esta va-

riante se incluye por ejemplo el paso *Cornudo y contento* (1.ª mitad s. XVI) del antiguo dramaturgo español Lope de Rueda, en el que el marido, honrado campesino, anima a su mujer, que finge querer encerrarse ocho días en una iglesia para orar, a que añada un día más «por si ayuda»; y en J. Ayer (*Die besessene Bäuerin mit ihrem Pfarrherrn buhlend*, hacia 1600) el esposo campesino ha de curar a su mujer de su locura visitando en un día cuarenta iglesias, y mientras tanto el párroco puede estar con ella sin impedimento alguno.

Otra artimaña, por la que el amante no se hace sospechoso al ingenuo esposo que vuelve a casa, consiste en hacerle pasar por un fugitivo que ha buscado protección en la casa y al que sigue luego ayudando el marido. En *Šukasaptati*, 11, el amante, en la supuesta huida ante los enemigos, ha perdido sus ropas y está sentado desnudo en un árbol; en *Šukasaptati*, 25, la trama se complica aún más porque la mujer simpatiza al mismo tiempo con dos amantes, el padre y el hijo, sin que el uno sepa del otro, y con gesto amenazador ordena que el mayor abandone la casa, para luego, a las preguntas del esposo, explicarle que ha ofrecido protección al hijo contra el padre. En la forma de un amante vuelve a aparecer la artimaña en la *Disciplina clericalis*, y en la forma de dos en la *Gesta Romanorum* (hacia 1330), en el *Lay de l'épervier* francés (fin. s. XIII/princ. s. XIV), en el que el marido se entera de que el caballero que acaba de salir ha venido persiguiendo al escudero hasta la casa porque a éste se le ha perdido el gavilán, y luego en el *Decamerone* (VII, 6; dramatizado por H. Sachs, *Die listig Buhlerin*, 1552). La variante de dos amantes la desarrolló luego una opereta inglesa de finales del siglo XVII, *The Singing Simpkin*, qué tal vez J. Ayer (*Die zwei vereinigten Buhler*, hacia 1600) conoció por los comediantes ingleses, en cuyo repertorio (*Englische Comedien und Tragedien*, 1620) figura como *Pickelhering in der Kiste*, de donde fue traducida en 1648 al holandés por Isaak Vos y apareció todavía en 1727 en una adaptación de C.W. Hake con música de G. Ph. Talemann en la ópera de Hamburgo (*Die Amours der Vespetta oder der Galan in der Kiste*).

A la situación del marido que vuelve a casa de improviso colaboró Apuleyo en las *Metamorfosis* (s. II d. de C.) con una aportación que Boccaccio (VII, 2) copió: La mujer hace pasar al amante por uno que quiere comprar un tonel y lo paga bien, y mientras el marido, albañil, se mete, conforme a

los deseos del otro, en el tonel para limpiarlo, los dos amantes se solazan entre sí. Si el marido custodia a su mujer y el amante tiene que venir a ella mientras yace en el lecho conyugal, el vigilante marido puede llegar a coger una extremidad del cuerpo del intruso, al que toma por un ladrón, y se la da a su mujer, que se finge angustiada, para que lo sujete mientras él va a buscar la luz, y ella naturalmente no le sujeta y deja escapar al galán; luego al regresar el marido le presenta, en lugar del amante, encerrado en el arcón, una lengua de ternera (*Šukasaptati*, 26), el rabo de una mula (Guérin, *Fabliau des tresses*, s. XIII) o en la trama algo discrepante de *Cent nouvelles nouvelles*, 61 (1462) un asno. Si la mujer sigue a su amante fuera de la casa y tiene que inventar una disculpa por su ausencia, entonces de un salto se mete en el pozo y transforma la ira del marido en compasión, de suerte que éste acude en ayuda de la «accidentada» y le «rinde honores» (*Šukasaptati*, 68).

La sátira clerical, de la que se sirvieron a menudo las farsas medievales para presentar a los clérigos como adúlteros, produjo un representante particularmente astuto en el abad del *Decamerone*, III, 8, quien en complot con la esposa hace que el campesino «muera» mediante un somnífero para que se cure de sus celos en el «purgatorio», y entre tanto el abad mantiene cariñosas relaciones con la mujer, hasta que el fruto inminente de estas relaciones hace necesaria una resurrección del futuro padre. El dominico francés Johannes Junior (*Scala celi*, 1.^a mitad s. XIV) fue el primero en contar la historia del estudiante vagabundo que, alojado como huésped en casa de un caballero, observa a la mujer de éste y a su amante clérigo sentados a la mesa a la hora de comer. Cuando el señor de la casa vuelve inesperadamente y se ocultan de él la comida y el amante, el estudiante actúa de mago que hace aparecer como por encanto los manjares para él mismo y para el agradecido caballero y conjura también al oculto «diablo vestido de monje», que a toda prisa emprende la huida. La fábula, trasladada a ambiente burgués, fue repetida en una poesía gnómica de H. Rosenplüt (*Von einem farnenden Schuler*, s. XV), según la cual la dramatizó H. Sachs (*Der fahrende Schüler mit dem Teufelsbannen*, 1551) y la imitó B. Waldis en *Esopus*, 4, 66 (1548), de cuya fábula dependen una serie de ulteriores narraciones y dramatizaciones, entre otras, una representación en bajo alemán, *Hahnenreyerey* (1615), de un anónimo (B. Voidius ?), cuyo calzonazos vuelve a acoger con benevolencia a la

mujer infiel y se alegra incluso de un posible hijo. En España Cervantes duplicó en el entremés *La cueva de Salamanca* (1615) la pareja que se solaza en la comida, y otro entremés de Calderón (*El dragoncillo*) hizo del estudiante que mendiga asilo un soldado que pide alojamiento como es de ley, y a través de una imitación del francés A. Le Métel *Sieur d'Ouville* (*D'un jeun soldat et de la femme d'un bourgeois* en *L'Élite des contes*, 2, 1641) penetró en la literatura francesa, holandesa, alemana e incluso en la ucraniana (I. P. Kotljarev's'ky, *Moskal' čarivnyk / El soldado mago*, opereta, 1819).

El marido desconfiado, que acecha a su mujer, varía la combinación del motivo no tanto porque aquí, en lugar del hombre torpe, interviene un colérico, a menudo un — anciano enamorado, cuanto porque la trama se complica más al toparse la astucia con la astucia. Una artimaña eficaz de la mujer que se sabe espiada consiste en hacer creer al marido, en la conversación con el amante, que la cita es inocua o que incluso es provechosa para él. Cuando la mujer percibe debajo de la cama, en la que va a acostarse, a su marido, que intencionadamente —aquí (*Šukasaptati*, 23) por primera vez acaso en la historia del motivo— ha vuelto a casa más temprano, ella le dice indignada al amante que ya le había dicho que su marido no está en casa y que, si quiere cobrar su deuda, tiene que esperar. La adúltera, que se sabe observada en la casa de la vecina alcahueta, adereza y baña un ídolo porque si no, como ella dice, su marido morirá dentro de cinco días: y así podrá vivir mucho tiempo (*Šukasaptati*, 19). Una mezcla de estas dos narraciones se encuentra en *Panchatantra*, III, 11, con el marido que acecha bajo la cama y con el «sacrificio» de la mujer, que yace con un hombre extraño sólo para impedir, según una predicción divina, la muerte amenazada de su marido, quien en consecuencia alaba la virtud de su mujer, que le ha prolongado la vida. La misma motivación aparece en los *Cento novelle antiche* (fin. s. XIII) y en *Merchant Tale* (*Canterbury Tales*, 1387/1400) de Chaucer, cuando Dios y san Pedro o Plutón y Proserpina contemplan cómo una pareja adúltera practica su juego encima de un árbol mientras el marido ciego está debajo y, al recobrar la vista por influjo divino, la mujer le responde a sus reproches: Sólo por este medio hemos podido curarte de tu ceguera.

También en la historia del marido dejado fuera de casa (*Šukasaptati*, 15) el que se tiene por listo resulta al final un tonto. Ha acusado a su mujer an-

te los parientes de que ella pasa las noches fuera de casa, pero ella ha hecho el mismo reproche contra él. Cuando al día siguiente encuentra ella la casa cerrada, arroja una gran piedra al pozo, el marido cree que se ha tirado al agua y acude en su ayuda a la par que ella cierra la puerta y sólo le deja entrar para acordar que no van a refirir más. En la *Disciplina clericalis* y en el *Dolopathos* termina esta historia con el arrepentimiento de la mujer, en la *Roman des sept sages* (2.ª mitad s. XII) y en el *Decamerone* (VII, 4, dramatizada por H. Sachs, *Das Weib im Brunnen*, 1553) sale ella triunfante, y lo mismo sucede aún en la farsa atribuible tal vez a Molière en su primera época, *La Jalousie du Barbouillé* (hacia 1650), en la que el salto al pozo se sustituye por un suicidio simulado con puñal.

Una gran dispersión tuvo en su seguimiento la narración I, 4 del *Panchatantra*, en la que un monje mendigo observa en casa de un tejedor entregado a la bebida —como muchos cornudos después de él— que éste pega a su mujer propensa a salir de casa, la ata a un poste y luego se echa a dormir, mientras que la mujer cambia el puesto con una vecina alcahueta y se marcha. El marido se despierta y en su cólera corta la nariz a la mujer atada, que no se atreve a replicar. Mientras él se duerme otra vez, vuelve la esposa a ocupar su lugar y al despertar su marido le demuestra que se ha producido un milagro y por sus oraciones en prueba de su castidad se le ha curado la nariz, por lo que el feliz tejedor intenta reconciliarse tiernamente con ella. Esta historia se encuentra casi inalterada en la *Narración de las noches 554 y 555 de Las mil y una noches* (s. VIII-XVI), aparece en adaptaciones europeas con una criada (Guérin, *Fabliau des tresses*) o una comadre (Herrand von Wildonie, *Der verkehrte Wirt*, 2.ª mitad s. XIII) como sustituta, pero a las que sólo se les corta el cabello, y finalmente también en el *Decamerone* (VI, 8; dramatizada por J. Ayter, *Der überwunden Eiferer*, hacia 1600), donde la mujer ilesa pone en ridículo al marido delante de toda la familia citada por él, y finalmente con otra combinación del motivo aparece en las *Cent nouvelles nouvelles* (38, 1462).

El engaño a un desconfiado, que desde un árbol espía a los dos amantes en su escondite (*Sukasaptati*, 27) pero al que su mujer, que a su vez se encarama al árbol tras él, le demuestra que desde el árbol siempre se ve a una pareja, de suerte que se pone en duda la propia fidelidad de él, se convirtió en las adaptaciones europeas en una variante del tipo del hombre necio porque aquí el primero que sube

al árbol es el amante, que hace reproches al matrimonio sentado bajo el árbol por su comportamiento supuestamente indecoroso, a lo que la mujer opina que el árbol debe estar encantado y manda subir a su marido que ve entonces una escena amorosa que él no puede considerar real (*Decamerone*, VII, 9). Garin (*Fabliau du prêtre qui abevete*) cuenta lo mismo de un cura como amante, el cual observa por el ojo de la cerradura a un matrimonio de aldeanos. En otras farsas y representaciones se hace creer al cornudo que tiene la enfermedad de ver doble (H. Sachs, *Der Bauer mit dem Pierr*, pieza carnav., 1553) o que posee dos cabezas (J. Wickram, *Das Rollwagenbüchlein*, 45, 1555), que tiene delirios y por eso toma por un amante a un cabrito que salta (H. Sachs, *Die kuplet Schwieger mit dem alten Kaufmann*, pieza carnav., 1556); incluso se queda realmente ciego cuando le echan una palangana de agua a la cara (M. de Cervantes, *El viejo celoso*, Entremés, 1615).

Seguramente es invención cristiano-medieval la historia del marido que, disfrazado de sacerdote, oye a su mujer en confesión; más tarde ella, una vez que ha descubierto las intrigas del marido, afirma que ha inventado la confesión para hacerle enfadar (*Fabliau du mari qui fit sa femme confesse*; muy ingenioso en el Nr. 78 de las *Cent nouvelles nouvelles*, 1462; después J. de La Fontaine, *Le mari confesseur*, en *Contes et nouvelles*, 1665). Mientras que Boccaccio (VII, 5) modificó la acción en el sentido de que la mujer reconoce enseguida al marido disfrazado, le pone en una falsa pista y luego hace entrar al amante por el tejado en tanto que el marido le espera en la puerta, Banello (*Novelle*, I, 9, 1554) hizo que la confesión obtuviera como respuesta la venganza sangrienta del marido contra la mujer. También el *Fabliau de la Bourgeoise d'Orléans* tiene carácter medieval: La mujer finge saludar como galán al marido disfrazado de amante, el cual sin embargo tiene que aguantar en la alcoba de ella hasta que haya pasado la cita con el amante real, y luego la servidumbre, por orden de la mujer, le muele a palos como pretendiente molesto. En Boccaccio (VII, 7, dramatizada por M. Montanus, *Der untreue Knecht*, hacia 1566) la trama es más complicada, ya que el esposo, por consejo de su mujer, se disfraza de ésta y espera en el jardín la cita con el criado y supuesto amante indeseado, el cual entre tanto se solaza con su mujer y luego acude al jardín para apalearlo, como criado fiel que es de su señor, a la «mujer» que le espera y a la que, dice,

sólo ha querido poner a prueba, asegurando así al apaleado la pureza de su felicidad doméstica, de modo que éste sale de la aventura «trompé, battu et content», como formula La Fontaine (*Contes et nouvelles*, I, 3, 1665).

Si en la narración VII, 5 de Boccaccio la mujer se ve incitada a la infidelidad más que nada por la severa vigilancia de su esposo, con el motivo de la mujer vigilada se introduce en el motivo del cornudo un rasgo que se presenta reiteradamente tanto en la literatura oriental como en la europea caballeresca. Donde el caballero sirve por una recompensa de amor, donde se cantaba el amor secreto entre caballero y dama y el engaño de la «huotaere», necesariamente tenía que parecer sospechoso el papel del marido. Un tipo de cornudo al estilo del género burlesco era por supuesto impensable en el ámbito cortesano, y su elevación tenía que acercarlo al mismo tiempo a lo trágico. No fue casualidad que surgiera en la Provenza, región de los trovadores, una representación completa del celoso sin razón alguna como personaje principal de la novela en verso *Flamenca* (fragmento, 1240/50). Los celos rabiosos provocados por una observación de la reina en la boda del caballero Archimbaut originaron el encierro de la joven esposa en una torre, de la que sólo puede salir para asistir a misa, pero es así precisamente como traba amistad con el caballero disfrazado de acólito que poco después se convierte en su amante, ya que la lleva siempre a casa de él por un pasadizo subterráneo desde la casa de baños que su marido controla y vigila. La afirmación falsa y equívoca de Flamenca de que quiere permanecer tan pura como la ha mantenido su marido hasta entonces, torna al desconfiado en hombre feliz y confiado, que al final abre él mismo su casa al amante.

La tercera especie, la del cornudo que por amor cierra los ojos a su deshonor, es rara en el ámbito de lo cómico. Se da en la figura del marido joven y bondadoso que no hace caso a las advertencias de su padre, que ha sorprendido in fraganti a la nuera (*Sukasaptati*, 14; Hemacandra, *Parisista-parvan*, mediados s. XII), sino que es atrapado por el amor que ella le ofrece al dejar a su amante secreto y un — juicio de Dios amañado por un juramento equívoco. También en la farsa de Stricker *Der begrabene Ehemann* (mediados s. XIII) el marido, por miedo a perder a su mujer, se convierte en esclavo fiel de ella. Como en *Decamerone*, VII, 9, su condescendencia es sometida a varias pruebas, hasta que finalmente su mujer le hace creer que es-

tá enfermo de muerte y en consecuencia se deja enterrar en la creencia de que ella sólo quiere probarle, y muere.

Este tipo se eleva también en la literatura cortesana y de una figura cómica se transforma en trágica. Al igual que la sospecha de Archimbaut, se despierta también la de Marco en el argumento de I Tristán, aquí no por una observación fugaz sino por repetidas denuncias del intrigante Mariadoc. Si en la primitiva versión de la *Estoire* (mediados s. XII; adaptación alemana por Eilhart von Oberge, hacia 1170) la típica actitud vacilante del cornudo amoroso se expresa sobre todo por la reconciliación con Isolda a pesar de haberla condenado duramente antes, esta contradicción se desarrolla en Thomas de Bretagne (1160/65) y en Gottfried von Strassburg (hacia 1210) en un vaivén entre dudas constantes y su correspondiente apaciguamiento; Marco nunca recibe la prueba de culpabilidad. Queda por saber si Marco está convencido de la inocencia de Isolda o si respalda el doble juego de ella; en todo caso recurre a cualquier indicio que le demuestre como falsas las acusaciones. El camino zigzagueante de la duda no lo trazó ya el tardío Bérol (hacia 1190). Su Marco es por una parte compasivo e influenciable, no lejano al cornudo del fabliau, y por otra es duro y semejante en su cólera al engañado rey Alis del *Cligès* (1164/70) de Chrétien de Troyes, cuya mujer —claro reverso de Isolda— conserva su virginidad en el matrimonio gracias a un filtro mágico, para huir, tras una muerte fingida, con su amante: la rabia y el dolor por el engaño, que sólo conoce tras la huida de la pareja, matan a este rey cornudo. Al carácter y situación de Marco se ajustó el I Arturo de la *Mort Artu* (hacia 1225). También aquí un delator, Agravain, hace saber al rey la relación amorosa entre su mujer Ginebra y I Lanzarote; también aquí se dan las fases de sospecha irritante, apaciguamiento rápido y tormentos renovados. Arturo sufre más como rey que como hombre, no quiere escándalos y, como Marco, acoge de nuevo en su gracia a la mujer condenada tras la segunda denuncia cuando Lanzarote la devuelve preocupado por la fama de ella. Se sugiere incluso un sentimiento de culpabilidad frente a Lanzarote y por eso no recurre a la ayuda de Lanzarote en la última necesidad.

La aspiración a adquirir certeza —aspiración que dictó las acciones de Marco y Arturo— determina también las astucias del celoso señor de Fayel frente a su mujer y el amante de ésta en *Le Roman*

du *chastelain de Couci* (finales s. XIII) de Jakeme. Aquí se calla y titubea el marido, pero no por amor a su mujer, sino que por cobardía no muestra su desconfianza e insidiosamente espera a poder separar a los amantes renunciando con su mujer a la cruzada planeada en común. Luego apresa al enviado con el corazón del amante muerto en Oriente (1 Leyenda del corazón) y presenta a su mujer esta prenda de amor como manjar. La pérdida de afecto al cornudo, motivada aquí por su brutalidad, la puede registrar también para sí — pese a toda la distancia de los géneros literarios y a la complacencia en su venganza muy sutil— el marido de la *Farsa del niño de nieve* difundida en versiones latinas (*Modus Liebins*, s. X/XI), alemanas y francesas: el marido, al volver de un largo viaje, se ve sorprendido por su mujer con un niño, cuyo origen ella atribuye a un copo de nieve posado dentro de su boca, y años más tarde, después de emprender un viaje con este niño, vuelve sin él, ya que con el calor del sur se ha fundido.

Mientras que las piezas cómicas del siglo XVI, las representaciones carnavalescas, los pasos y entremeses, las farsas y bufonadas escenificaron sin muchos ingredientes los argumentos cómicos ingeniosos, en los que el adulterio sólo era un pretexto para sus consecuencias divertidas, es decir, la perturbación motivada por el marido y el engaño de éste, los géneros más importantes empezaron en el siglo XVI con intentos de llegar más allá de la pura situación cómica y de crear con más diferenciación el tipo. Retrocedió el tipo del necio rústico y ocupó el primer plano el del desconfiado, generalmente anciano. Las tramas ganan en amplitud sin que se rompa la tradición del motivo. Así incorporó Ariosto en su poema caballeresco *L'Orlando furioso* (canto 42 y 43, luego J. de La Fontaine, *Contes et nouvelles*, I, 4, 1665) como personaje de encuentro de Rinaldo la figura trágica de un cornudo «imaginario» —en principio— que por tentar a su mujer disfrazado de otro impulsa a ésta a los brazos del otro y al que entonces le sirven de consuelo los compañeros de infortunio que su cántaro mágico le descubre como cornudos hasta que Rinaldo se niega a beber del cántaro y enseña al cornudo que sólo la fe en la mujer mantiene la felicidad conyugal. La comparación de esta interpretación del motivo con la de una fase de la vida del pícaro español Lazarillo (Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, novela, 1554) permite a la novela picaresca manifestarse como reverso de la caballerescas: Lazarillo, a quien un sacerdote ha casa-

do con su criada y que por ello obtiene ventajas materiales, no sólo cierra los ojos, por consejo del rufián, ante la mala fama de su mujer, sino que se cree realmente llegado a «la cumbre de toda buena ventura», una ceguera beneficiosa frente a su estado de cornudo, ceguera que es lo contrario de la fe postulada por Rinaldo. Casi cien años después de Ariosto repitió Cervantes, en la «novela ejemplar» *El celoso extremeño* (1613), el tipo trágico del cornudo imaginario que en el lecho de muerte comprende sin embargo su injusticia para con su joven esposa, aunque no sepa ya que ésta no faltaba a su deber.

Si Cervantes, con este tratamiento serio del motivo, correspondía a la vez también al tipo divertido del entremés *El viejo celoso* (1615), el italiano N. Maquiavelo en *La Mandragola* (1518) completaba el patrimonio tradicional de la farsa en una comedia formal: El amante, en el papel de médico, asesora al crédulo Messer Nicia en sus preocupaciones por la descendencia, proporcionándole una bebida hecha de raíces de mandrágora por la que su joven mujer quedará encinta, pero también morirá el primero que efectúe el acto sexual con ella. Nicia consiente en la intervención de un sustituto, cuya tarea asume naturalmente el disfrazado «médico», quien luego con su pasión vence también la resistencia de la mujer. Al mismo género de comedia erudita pertenece la no menos grosera comedia de G. Bruno *Candelaio* (1582), en la que el engaño al viejo avaro aparece como castigo porque él mismo es infiel a su mujer y se afana para obtener el favor de una ramera. La motivación del adulterio se derramó luego por el continente en muchas variantes mediante la «commedia dell'arte», en la que Arlequín, sucesor de *Mimus calvus*, asumió el papel del cornudo necio y Pantaleone el del cómico anciano desconfiado.

Si la trama antes mencionada con los dos amantes llegaba desde Italia a Inglaterra y volvía con los comediantes ingleses al continente, la pareja antitética, utilizada por Bruno, de ramera y anciano enamorado se vuelve a encontrar en la bufonada importada de Inglaterra *Pickelherings Spiel von der schönen Maria und alten Hahnrei* (*Englische Comedien und Tragedien*, (1624), en la que la bella, casada con el viejo a pesar de las advertencias del hijo de éste, le pone hermosos cuernos; J. Ayler (*Comedia von einem alten Buhler und Wucherer*, hacia 1600) aprovechó esta trama. De Italia tomó también la literatura inglesa el motivo del cornudo que se lleva él mismo a la desgracia

por tentar a su mujer. W. Painter cuenta en su colección *The Palace of Pleasure* (1566), basada en su mayor parte en modelos italianos, la *Story of a Jealous Gentleman*, que después de su boda se vuelve celoso de su amigo, abandona a su mujer para probarla, y finalmente ésta le pone los cuernos, que hasta entonces sólo llevaba en la imaginación. En la bonita narración I, 2 del *Pecorone* (1378), de Giovanni Fiorentino, el marido, que enseña a su alumno por deseo de éste las artes del galanteo, descubre demasiado tarde que éste, asimismo sin sospechar nada, ha escogido como objeto a la mujer del maestro, y por causa de sus celosas indagaciones, aunque naturalmente sin resultados, su mujer y los parientes de ésta le califican de loco. Shakespeare, en el argumento de su *Merry Wives of Windsor* (hacia 1599), mezcló esta narración con otra que trata de la venganza de tres mujeres en un hombre que corteja a la vez a las tres. El efecto de esta combinación del motivo fue que por una parte las mujeres guardan la fidelidad conyugal y el galanteador Falstaff sale perdiendo, pero por otra parte el marido Flut, que toma en serio las citas de su mujer y, para sorprender a la pareja, se hace, sin darse a conocer, consejero de Falstaff, se cura de sus celos. Esta pieza de Shakespeare se considera floja, sin embargo su combinación motívica con el cornudo imaginario es genial en comparación con la *Tragedia von einer Ehebrecherin* (1599) del duque Heinrich Julius von Braunschweig, a la que sirvió de base la misma narración del *Pecorone*, transmitida tal vez a través de la farsa de M. Lindener *Von einem Goldschmied und armen Studenten*, tomada del *Rastbüchlein* (1588). Aquí el marido envía a casa a un estudiante desconocido para poner a prueba a su mujer y por éste se entera de la infidelidad de ella, pero al no lograr demostrarla se vuelve loco. El duque ya había tratado antes el motivo del cornudo en la *Tragoedia von einem Buler und Bulerin* (1593), en la que puso en el punto central a un cornudo entregado al alcohol, que por miedo a su mujer abandona la casa y se marcha a la taberna; en ambos casos intentó eludir el triunfo del mal, perteneciente al tema del cornudo, haciendo que la pieza terminara trágicamente y la adúltera procediera del diablo. Por el contrario toma un final acorde con el motivo otra pieza del duque, *Comoedia von einem Weibe, wie dasselbige ihre Hurerei für ihrem Ehemann verborgen* (1593), en la que Mercator, sin duda ante las advertencias de sus conciudadanos, pone a prueba a la mujer, pero se deja envolver conti-

nuamente por ella hasta que al final rechaza a todos los amonestadores persuadido como está de la virtud de su mujer.

De la impresionante comedia de cornudo *Arden of Feversham* (Anónimo, 1592) hay que notar que para su argumento apenas se inspiró en la motivica tradicional sino en un acontecimiento contemporáneo. Está centrada en torno a un tipo parecido a Marco que no quiere ver su oprobio y cuando hiere al rival, que públicamente le ha llamado cornudo, se deja convencer por su mujer de que todo ha sido una broma; como a él no se le enfrenta una pareja noble, como sucede en Marco, sino criminal, al final cae víctima del atentado de ésta. Molière en cambio destiló la materia base cómica de la ya mencionada *Jalousie du Barbouillé*, para convertirla en principio en la comedia *Sganarelle ou le coucou imaginaire* (1660) —enriquecida con elementos de intriga de estilo italiano— con su Sganarelle celoso, pero demasiado cobarde para la venganza y, atendiendo a su final armónico, sólo cornudo imaginario, y finalmente en la tragicomedia del típico «dandin» (*George Dandin ou le mari confondu*, 1668), casado por vanidad con una dama noble, que por el hecho del matrimonio a ella impuesto se cree con derecho a poder engañar al para ella advenedizo ridículo. Tres veces la sorprende efectivamente in fraganti y tres veces le quitan de las manos el arma de la prueba, de modo que tiene que decirse: «Vous l'avez voulu», y se arroja al agua. Pese a su realismo y actualidad, se ha conservado también en esta trama la vieja artimaña de engaño de *Sukasaptati*, 15.

El siglo XVIII con su cambio de gusto relegó a segundo plano el motivo del cornudo por demasiado crudo y no a tono con la autoconciencia burguesa. En Alemania aparece sólo en un tipo de comedia vulgar al estilo de la *Comédie italienne* y desaparece por completo en la segunda mitad del siglo. El predominio del tipo bobalicón y resignado (Ch. F. Henrici, *Der akademische Schlenkdrian*, comedia, 1726; J. Ch. Krüger, *Der blinde Ehemann*, comedia, 1750; Anónimo, *Der ungeduldig, hernach aber mit Gewalt gedulzig gemachte Hahnrey*, 1743) se debe sin duda al influjo de Molière, y constituye un rasgo satírico-moral de la época el que por ejemplo todo un trío de cornudos con sus respectivas mujeres demuestre el bajo nivel moral (Ch. F. Henrici, *Die Weiberprobe*, comedia, 1725) o que el engaño de la mujer aparezca como castigo de la propia infidelidad (J. Ch. Krüger, *Der Teufel ein Bärenhäuter*, comedia 1784). El ti-

po del cornudo imaginario como Sganarelle lo repitió el ruso A.P. Sumarokow (*Rogonosec po voobraženiju / El cornudo imaginario*, mediados s. XVIII), y todavía Söller, en *Die Mitschuldigen* (comedia 1768-69) de Goethe, tiene los rasgos del cobarde que no se atreve a desafiar al supuesto adúltero.

Mayor interés recobró el motivo cuando a consecuencia de un relajamiento de la moral conyugal el espinoso tema pudo servir nuevamente a la diversión y, por otra parte, incluirse en representaciones de crítica social o convertirse en objeto de análisis psicológico. Como tipo de comedia de adulterio de estilo francés puede figurar la comedia de Labiche/M.-A.-A. Michel *Un Chapeau de paille d'Italie* (1851), en la que una joven esposa, al reunirse con su amante, pierde el sombrero de paja, y tiene que encontrar otro igual antes de que pueda regresar, aparentemente intacta, a su marido. Con fines de crítica social el motivo podría incluirse tanto en el drama histórico, cuando se exhibe la depravación de la última época imperial de la Roma del emperador Claudio, bufón y cornudo, que ya al desposarse con Mesalina aprueba el adulterio (P. Cossa, *Messalina*, drama, 1875), como también en la pieza de actualidad cuando el vividor (H. Bahr, *Der Meister*, comedia, 1903), que sabe admitirlo todo, incluso su papel de cornudo, y transformarlo en su provecho, tiene que aguantar la condena que le hace su mujer adúltera. La crítica de L. Pirandello alcanza al cornudo que guarda las apariencias (*Il berretto a sonagli*, comedia, 1918) y que por el escándalo urdido por la mujer del amante se ve casi obligado a abandonar el papel de ignorante y venir a las manos cuando por suerte suya la acusadora es declarada demente. En el caso del capitán repatriado (*L'uomo, la bestia e la virtù*, 1919), al que por medicamentos se le convence de que él mismo es el causante del embarazo de su mujer, Pirandello se adhirió a la tradición del motivo conocida a través de Maquiavelo.

A la psicología del cornudo como tipo humano eterno va encaminada la narración de F.M. Dostoievski *Vecnyj muž / El eterno marido* (1870), cuyo personaje titular trata de superar la ofensa a su — honor conyugal — sólo conocida tras la muerte de su esposa — mediante la burla de sí mismo y el ataque malogrado contra la vida del adúltero y tiene que presenciar cómo su segunda mujer simpatiza con el mismo hombre. El rey Marco es interpretado por G. Kaiser (*König Hahnrei*, dra-

ma, 1913) como fanático del autoengaño que mata a los amantes y a todos los confidentes para ser considerado como el rey más feliz de todos, mientras que Perlimplín (F. García Lorca, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, drama, 1932) se sacrifica a sí mismo a una ilusión parecida: disfrazado del galanteador supuestamente herido de muerte por él, Perlimplín consigue ganar el amor de su mujer; cornudo de sí mismo y vencedor sin embargo. La lucha de Perlimplín con los admiradores en principio imaginarios estaba inspirada en los tormentos de los celos del protagonista de *Le cocu imaginaire* (drama 1920) del belga F. Crommelynck, a los que trata de poner fin obligando a su mujer a entregarse sucesivamente a todos los hombres de su ambiente, sin poder despejar la duda porque se le ha escapado el único realmente amado por ella. Cuando al final cree haberlo descubierto en aquel al que su mujer abatida ha pegado en el rostro, ella se escapa con éste, y es ahora cuando está convencido de que sólo se trataba de una infidelidad fingida; un aprovechamiento exhaustivo del factor —ya existente en la literatura india— de la provocación del adulterio mediante la desconfianza.

Los tipos de cornudo de la literatura moderna van desde figuras nobles o al menos simpáticas como el sabio soberano (C. Zuckmayer, *Der Schelm von Bergen*, drama, 1934), cantado ya por H. Heine (*Der Schelm von Bergen*, en *Romanzero*, 1851), que ennoblece al amante de su mujer y no considera al hijo de su mujer como un robo a su honra, o el bondadoso panadero (M. Pagnol, *La Femme du boulanger*, drama, 1938) que con la sencilla bondad con que acoge de nuevo a su mujer que le había engañado supera a ésta interiormente, hasta el tipo del calculador ambicioso que es casi un rufián (W. Faulkner, *The Town*, novela, 1957) y pone en la tumba de su mujer suicidada la clínica inscripción: «La virtud de la esposa es la corona del hombre.»

M. Landau, *Die Quellen des Dekameron*, 1884; W. Berger, *Das Ehebruchsmotiv im älteren deutschen Drama*, tesis, Würzburg, 1912; A. Micha, «Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles» (*Studi Medievali*, 17), 1951; M. Deltgen, *Der Hahnrei. Versuch der Darstellung eines komischen Typus im dt. Lustspiel des 17. u. 18. Jahrhunderts*, tesis, Colonia, 1966; M. Hermann, *Le Mari trompé chez Molière*, Dijon, 1971.

Cortesana desinteresada, La.—La prostitución, como contrapeso inevitable de la intangibilidad le-

galmente asegurada de la doncella y de la esposa, es un oficio al margen de la sociedad y sin embargo estrechamente unido con ella, oficio que impone a las que lo ejercen una actitud sociológica especial. Condenada y sin embargo tolerada e incluso deseada, la prostituta se halla fuera de la sociedad establecida, de la sociedad burguesa —en el más amplio sentido de la palabra—, y en los países donde hay castas pertenece a las más bajas. No goza de los derechos de las demás mujeres —ni siquiera de las más pobres—, y casi todas los grupos sociales han levantado barreras que le dificultan, cuando no se lo imposibilitan por completo, el paso a un matrimonio que borre su «pasado».

La imagen, generalmente aceptada, de cortesana como mujer condenada a estar marginada por disposición o por el destino se ha reflejado a menudo con suficiente realismo en la literatura. El contraste en el que se halla por principio con otras mujeres, vendiendo lo que otras mujeres regalan o pretenden regalar, siendo además desapasionada cuando otras se ven dominadas por los sentimientos, y entregándose al azar cuando en otras lo que decide es la elección más estricta —aunque sea la de los padres—, hace que aparezcan como características principales suyas la frialdad afectiva y el egoísmo y, como resultado de esto, el deseo de diversión, la vanidad y eventualmente el afán de consideración social; la literatura francesa del siglo XVIII, ocupada especialmente con esta temática, establecía como cualidades típicas de las cortesanas «*intérêt et ambition*». A partir de las primitivas configuraciones del tipo se puede señalar, sin embargo, una tradición opuesta, empeñada en convertir la imagen realista en su reverso. En esta evolución del motivo se anuló la oposición entre la cortesana y el mundo circundante femenino, y su modo de ser se adaptó a las representaciones ideales de virtud femenina, ya que precisamente ella se revela en las situaciones críticas como desinteresada y desprendida e incluso —con frecuencia al pasar por una inclinación que resuelve la represión de su mundo afectivo— se aparta de su vida anterior y encuentra acceso al destino normal femenino de un matrimonio o expía su pasado mediante la renuncia y a veces incluso con el sacrificio.

El tipo de «*courtisane vertueuse*» o «*rachetée*», que figura en el punto central de esta tradición, hacía suponer la elección, de entre las diversas denominaciones generalizadas para la prostituta, del concepto de cortesana tomado del francés y deri-

vado de la designación acuñada en el Renacimiento italiano de «*cortigiana*» (= mujer perteneciente a la corte), concepto que ha perdido su vinculación a una esfera cortesana y adquirido, en cambio, una amplitud que lo hace aplicable a las representantes de este estado tanto en época muy remota como en la moderna, y designa, además, el tipo que se destaca por sus modales, su estilo de vida y a veces también su formación, tipo que representa fundamentalmente el motivo.

Una apreciación más elevada de la cortesana en la literatura griega venía dada por la situación social. Como el matrimonio en la antigua Grecia era un contrato puramente económico, posible sólo entre un ciudadano ateniense y una ciudadana ateniense educada en el más estricto aislamiento, contrato que apenas satisfacía las necesidades afectivas o incluso mentales, se desarrolló aparte del matrimonio ya desde el siglo V/IV una especie de vínculo irregular con mujeres forasteras, generalmente jónicas, cuyo encanto venía acentuado por un grado superior de inteligencia y formación y que por eso podían ser «*hetairai*» (= compañeras) más agradables que las esposas atenienses. Las hetairas eran esclavas o libertas, vivían solas y para su mantenimiento se apoyaban en varios amantes. Si lograban instalarse como «*pallaké*» en la casa de un amante y convivir en adelante sólo con éste, podían llegar a obtener una posición distinguida, parecida a la de esposa, pero siempre corrían el riesgo de ser repudiadas. Una forma inferior de prostitutas era la de «*pórne*», que estaba vinculada a los burdeles —creados por Solón.

Así pues, como la posición de la hetaira podía ser realmente una posición elevada, es comprensible la tendencia de la literatura a ennoblecer la figura. La hetaira pertenece a la escala realista de personajes del teatro cómico y aparece ya en la comedia ática media como tipo caracterizado por la embriaguez, la codicia, el amor al lujo, la astucia y también la superioridad intelectual, y fue adoptado así por la comedia romana. La tendencia a elevar el tipo, que se hace notar luego en la comedia ática media con Menandro (s. IV/III a. de C.), se daba sobre todo y oportunamente cuando la acción giraba en torno a la exposición o rapto de niños y la hetaira o aprendiz de hetaira se descubría al final como ciudadana ateniense nacida libre. Las muchachas educadas para tal actividad por un rufián o una hetaira anciana no muestran en estos casos inclinación alguna ni aptitud para su oficio,

sino que se atienen muy burguesmente a un solo joven, al que luego reciben también por marido según la escena habitual de reconocimiento orientada por el modelo de Eurípides (Menandro, *La tonsurada*, *La doncella de Samos*; Menandro/Plauto, *Cistellaria*; Plauto, *Poenulus*, *Rudens*, *Curculio*). Un paso más lo dio Menandro al presentar en la auténtica hetaira Thais (*Eunuco*; adapt. por Terencio, 166 a. d. C.) a la mujer desinteresada y servicial que protege a una joven vendida como esclava y no sólo se empeña en devolver a su protegida a los padres sino que también apela a la conciencia de su irreflexivo violador. Parecida ayuda desinteresada demostró Menandro en la hetaira Habroton (*El arbitraje*, post. a 304), que, en lugar de atender a su ventaja junto a Charisio enemistado con su mujer, inventa una intriga para arreglar de nuevo este matrimonio y contribuye a devolver a sus padres el hijo ilegítimo y abandonado por la pareja. En tres comedias de Plauto (hacia 250-184 a. de C., *Mercator*; *Mostellaria*; *Asinaria*) se encuentran hetairas que aman fielmente y son libertadas por sus amantes. Como crítica al tipo ennoblecido de hetaira se puede concebir el reproche de la vieja alcahueta Syra (Terencio, *Hecyra*, 165 a. de C.), que hace recriminaciones, por su conducta de altiva renuncia dictada por el sentimiento, a la hetaira Bacchis, amorosa pero abandonada por su amante por causa de un matrimonio burgués: hay que excluir a los amantes. La figura de hetaira griega se convirtió finalmente en una creación literaria fija, separada de la realidad social, cuando Luciano, en sus *Diálogos de hetairas* (hacia 150 a. de C.), enlazando con tipos y ambiente de la comedia nueva, hizo de las cortesanas atenienses sin valoración moral encarnaciones de toda la escala de virtudes y vicios humanos, desde la nobleza de sentimientos hasta la falta de escrúpulos y desde la ingenuidad hasta la frivolidad; una fijación literaria del tipo que cincuenta años más tarde se repitió en las *Cartas de hetairas* de Alcifrón con mayor glorificación aún de la época ática antigua.

Que la tendencia de los autores griegos y romanos a ennoblecer a la cortesana no era única en la literatura indogermánica, lo demuestra el más conocido drama indio antiguo, surgido acaso en el siglo I d. de C. y atribuido a Śūdraka, *Mṛcchakaṭika*, que en Europa es conocido bajo el título de *Vasantasenā* y en el que ocupa una posición central el motivo de la cortesana convertida por amor. Vasantasenā quiere liberarse de los amantes

que gracias al dinero disponen del cuerpo de ella, porque su amor pertenece a uno solo, al comerciante Carudatta empobrecido por su generosidad, y por eso ella rechaza al cuñado del rey, que acto seguido la estrangula y acusa a Carudatta de asesinato. Como en casa de Carudatta se encuentran realmente las joyas de la cortesana, que ésta había regalado al hijito de él, el comerciante es condenado a muerte, pero en el último momento lo libera el testimonio de Vasantasenā, que se había salvado y es elevada de su estado de hetaira por el nuevo rey y confiada a Carudatta como segunda mujer. La serie de leyendas budistas *Divyāvadāna* (s. I) contiene la historia del inútil galanteo de la hetaira Vasavadatta en torno al monje Upagupta, quien sin embargo se compadece de su alma cuando ha sido mutilada en castigo por el asesinato de un amante, de tal manera que ella reconoce la impureza del amor, se arrepiente de su vida y al morir entra en la morada de los dioses. Parecida tendencia la representa todavía la historia, escuchada por el misionero A. Roger (mediados del s. XVII) a un brahmán, sobre la prueba a que somete a una prostituta un dios que se presenta como amante, se hace el muerto, reconoce la desinteresada fidelidad de ésta por su disposición a dejarse quemar con él como viuda suya, y la premia; el argumento llegó a Goethe (*Der Gott und die Bajadere*, 1798) a través de P. Sonnerat (*Voyage aux Indes Orientales et à la Chine...* 1774, 81, 1782).

Las leyendas orientales sobre una cortesana convertida coinciden con creaciones cristianas primitivas del motivo. Mientras que en la literatura india se aúnan los dos móviles que inducen a la cortesana a la «conversión», como son el auténtico afecto hacia un hombre y la consideración de la propia mala vida, en la tradición cristiana sólo actúa generalmente el segundo factor. Como prefiguración de las pecadoras cristianas puede considerarse a la prostituta Rajab del Antiguo Testamento (*Josué*, 2), la cual, al conocer que el Dios de Israel era poderoso y había entregado el país a los hijos de Israel, esconde en su casa a los dos espías israelitas librándolos de los guardias del rey de Jericó, les ayuda a escapar tras los muros de la ciudad y les ruega que después de la conquista de la ciudad se apiaden de ella. Este ejemplo del reconocimiento y temor de Dios precisamente en una mujer que no goza de privilegio alguno llegó a ser muy pronto en la teología cristiana objeto de interpretación tipológica, cuanto más que, además de Rajab, apareció la figura neotestamentaria de María Magdale-

na, a cuya leyenda han prestado rasgos tres personajes de los Evangelios, de los cuales son los de la gran pecadora (*Lucas VII*, 36-50) los que han conseguido dar al motivo el colorido definitivo, que se intensificó en el siglo X al fundirse la vida de María Egipcíaca con la de ella. La forma básica, fijada por Sofronio (muerto en 638), de la *Leyenda de María Egipcíaca* cuenta que la prostituta alejandrina se unió a una peregrinación para ir a Jerusalén, donde se proponía proseguir allí su actividad, pero una fuerza invisible le impidió la entrada en el templo y una voz divina la condujo al desierto; allí llevó una vida austera de penitencia durante varios decenios hasta que fue hallada y más tarde también enterrada por san Zósimas. En el mismo espacio del cristianismo primitivo se halla la *Leyenda de santa Pelagia* (Diaconus Jacob, mediados del s. V); ésta, siendo actriz en Antioquía, fue convertida por un obispo, haciendo penitencia vivió vestida de monje en una celda junto al monte de los Olivos y poco antes de su muerte se dio a conocer; y entre las biografías de eremitas de las *Vitae patrum* (s. V), que más tarde y a causa de su ambiente que recuerda a Terencio pero con signos opuestos fueron dramatizadas por la monja Hrotsvith von Gandersheim (s. X), se cuentan tanto la *Leyenda de Pafnutius* con la hetaira Thais, que, convertida por el monje Pafnutius disfrazado de amante, hace penitencia en una celda de reclusos hasta que Dios le anuncia su perdón, como la *Leyenda de Abrahán anacoreta*, quien vestido de soldado se acerca a su sobrina María seducida y escapada a un burdel, luego se da a conocer a ella y puede devolverla al buen camino (A. Mira de Amescua, *El ermitaño galán y mesonera del cielo*, mediados del s. XVII). En la época de la persecución de Diocleciano contra los cristianos se sitúa la *Leyenda de Afra*, esbozada primeramente por Venancio Fortunato (*Vita S. Martini*, hacia 575); ésta acoge en Augsburgo a un obispo y a su diácono e impresionada por los huéspedes se arrepiente de su vida, se hace bautizar junto con su madre, se niega ante el juez romano a hacer el sacrificio pagano y muere como mártir. Siguiendo estos ejemplos del cristianismo primitivo se han modelado después otras leyendas. Una nueva variante de encantadora agudeza la recibió el motivo en la leyenda mariana de la monja Beatriz, transmitida primeramente por Caesarius von Heisterbach (1223); ésta se deja raptar, abandonada luego por su amante vive muchos años como prostituta y, al volver arrepentida a su convento, comprueba que entre-

tanto María en apariencia de ella ha desempeñado su cargo y su puesto.

Mientras en la literatura medieval se desarrolla la leyenda con la variante de la pecadora arrepentida, especialmente en la literatura profano-cortesana, el motivo se impuso a partir del Renacimiento, condicionado en parte por el recurso a la literatura antigua, en la comedia, en el relato y en la novela, con muchas matizaciones. Dominó al principio el tipo crudo y realista, con intención de crítica social, exponente del egoísmo económico, tipo que reveló P. Aretino en la comedia *La cortigiana* (1526) y en sus *Ragionamenti* (1534) basados en Luciano pero con mucha independencia, conversaciones «pedagógicas» de dos expertas sobre el valor y las funciones de este oficio. La línea evolutiva pasa por la prostituta intrigante y delincuente de la novela corta italiana, española y francesa (A. J. de Salas Barbadillo, 1581-1635; P. Scarron, *Historiettes espagnoles*, 1650) y por la protagonista de la novela picaresca impulsada por la codicia y el afán de aventuras que, aun en ambiente burgués, en modo alguno está «convertida» (F. Delicado, *Retrato de la lozana andaluza*, 1528; H. J. Ch. v. Grimmelshausen, *Landstörtzerin Courasche*, 1670; A. Behn, *The Fair Jilt*, 1688; A. R. Lesage, *Gil Blas*, 1715; D. Defoe, *Moll Flanders*, 1772 y *The Fortunate Mistress: Roxana*, 1724), llegando hasta las memorias de cortesanas de mediados del siglo XVIII en Francia, en las que de la aventurera con experiencias de cortesana se hizo una cortesana con vida aventurera (L. Ch. Fougeret de Montbron, *Margot la ravadeuse*, 1748).

Junto a este tipo dominante se desarrolló, al principio de un modo vacilante, el contratipo de la cortesana desinteresada, que al final llegó a dominar dentro de las corrientes sentimentales de la segunda mitad del siglo XVIII. En los *Ragionamenti* del segundo día, de Aretino, en los que la cortesana Nanna —recuérdese la Syra de Terencio— a base de ejemplos previene a su hija contra el fracaso y trágico fin de las cortesanas que se enamoran en serio de un hombre, podría verse el punto de partida de la evolución al que se refería expresamente J. Du Bellay en la poesía *La vieille courtisane* (en *Divers jeux rustiques*, 1558) y transformaba la advertencia en acción haciendo que Amor se vengara de la cortesana en nombre de los amantes tratados mal por ella y la expusiera al enamoramiento de un joven, a los tormentos de los celos y a la pobreza motivada por la inmolación de su fortuna. Un paso más lo dio Bandello en la narración 50 de sus

Novelle (1554), en la que la cortesana Malatesta, transformada por el amor y temerosa de perder a su amante, se quita la vida arrojándose al vacío para demostrar su verdadero amor. Aunque con esta autoeliminación se ha efectuado ya el tránsito desde el tipo todavía ligeramente cómico de la cortesana castigada por Amor al tipo de cortesana convertida, parece conseguido el mismo resultado sin desenlace trágico y con acento más moralizador en los ingleses Th. Dekker/Th. Middleton (*The Honest Whore*, hacia 1630), cuya prostituta Bellafront se convierte a una vida virtuosa a través de un amor verdadero aunque no correspondido y en el matrimonio con su desalmado seductor se transforma en una verdadera Griselda. La variante de la cortesana transformada por el amor la fijó más o menos al mismo tiempo el italiano G. Brusoni en el título de la novela corta *La cortigiana innamorata* (en *Le curiosissime novelle amoroze*, 1663), que en la adaptación de J. de La Fontaine (*La Courtisane amoureuse*, 1671) tomó una forma de extraordinario gracejo y encanto: la hermosa, hasta entonces tan orgullosa y fría, que se oculta en casa del amado y le declara su amor, teme haber perdido su atractivo ante la reacción indiferente de él, se humilla de palabra y de obra, le ayuda como una sirvienta a desvestirse y se tiende a dormir a sus pies ya que no le queda otro sitio, de tal manera que él, convencido entonces de la autenticidad de su amor, la adopta y poco después la acoge en su casa como mujer suya.

Con mucha mayor profundidad psicológica trató el motivo A.-F. Prévost d'Exiles con su famosa *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), desarrollada tal vez a partir de la novela de aventuras inglesa del tipo *Moll Flanders* y cuya protagonista no encaja en el modelo de la pícara semimalhechora como tampoco en el tipo sentimental de la «courtisane rachetée», sino que es una hetaira nata, que concibe el amor como cambio, espera con fatalismo el futuro, sirve al amante sólo mientras éste tiene dinero y se siente ofendida, sin embargo, cuando él quiere deshacerse de ella. No obstante, son estos defectos perceptibles los que provocan el verdadero amor del caballero des Grieux, pendiente de ella y sin voluntad propia, hasta que al final Manon, purificada por la desgracia y dominada por el amor del compañero —no del propio, como en el caso de la «courtisane amoureuse»—, reconoce en su mísero lecho de muerte la propia inutilidad y encuentra palabras de agradecimiento para el amante, rasgos

que a los ojos de la crítica y de los imitadores la acercan al tipo de la Magdalena arrepentida. La valoración que de la cortesana se hace, no pretendida acaso por Prévost, pero provocada por él, se relaciona por una parte con la rehabilitación de personas y clases marginadas efectuada por la Ilustración y por otra con las consecuencias de la secularización, que se concretaron en la idea del «delito virtuoso». Si en el caso de Manon condicionaron su estimación no tanto la tardía conversión cuanto ciertos rasgos de ingenuidad, otros autores por su parte insistieron en demostrar que la cortesana, a pesar de su vida viciosa, posee «virtud», es decir, un desinterés que se manifiesta en la caridad y que puede llegar hasta el autodomínio y la abnegación. Las memorias fingidas de cortesanas de J.-B. Gimât de Bonneval (*Fanfiche ou les mémoires de Mademoiselle de...*, 1748) terminan con la amistad entre la protagonista y el pobre oficial, que quiere casarse con ella a pesar de los antecedentes que ésta le confiesa; no obstante ella pretende ayudarle en su ascenso social y, por eso, renuncia al matrimonio y, muerto en la guerra, le llora alejada del mundo. Sin este paso demostrativo hacia la solidaridad, el motivo de la cortesana, transformada por el amor respetuoso de un hombre en una amante desinteresada, aparece también en F.—Th. de Baculard d'Arnaud (*Le Bal de Venise*, novela corta, 1751), en el que Florella, al estilo de Manon, tiene sin embargo una pasajera recaída por su afán de validez y de divertirse. Yon dio la vuelta a la trama de Bonneval en su novela corta *Rosalie* (en *Les Femmes de mérite*, 1759) dándole un final feliz con el matrimonio gratificador para la bienhechora, pero más o menos al mismo tiempo J.-J. Rousseau, en la narración *Les Amours de Mylord Edouard Bomston*, pensada como interpolación en la *Nouvelle Héloïse* (1761), pero conservada sólo en una resumida declaración del contenido y no efectiva hasta que se publica en 1780, adoptó el final de la renuncia haciendo que su convertida cortesana romana, Lauretta Pisana, se retire a un convento. El alemán J. F. E. Albrecht probó el éxito del motivo así estructurado aprovechando el esbozo de Rousseau en la novela *Lauretta Pisana* (1789), y Mme. de Charrière (*Caliste*, novela, 1787) modeló igualmente según el patrón de Lauretta, a su virtuosa cortesana que fracasa en la realización de su amor por el conocimiento de su pasado. También otras cortesanas convertidas se decidieron, arrepentidas o deseosas de asegurar la felicidad del hombre amado, a reti-

rarse resignadamente a un convento (F.-Th. de Baculard d'Arnaud, *Julie ou l'heureux repentir*, novela corta, 1767; E. de Beaumont, *Lettres du Marquis de Roselle*, novela, 1764) o a una lejana ciudad rousseauiana (St. de Boufflers, *Aline reine de Golconde*, narración, 1761) o incluso a otro país donde nadie las conozca (P.-A. de la Place, *Les Erreurs de l'amour propre ou mémoires de Mylord D.*, 1754). En B. Imbert (*Lectures du matin et du soir ou historiettes nouvelles*, 1782) una cortesana desaparece en el anonimato, sin darse a conocer sirve como criada de su hija y muere con el sentimiento de la expiación porque ha educado a ésta para ser buena esposa y madre; y la primera figura de cortesana del teatro francés, Laura, en la comedia de A.-G. de Moissy *La nouvelle école des femmes* (1758), renuncia incluso con amabilidad y sin demasiado pesar al galán en interés de la esposa de éste, a la que no sólo da lecciones de coquetería sino que también promete apartar de sí con astucia al marido.

Una ingenuidad no afectada por el vicio había sido lo decisivo ya en Manon Lescaut. Para mostrar este rasgo esencial, el interés mayor debe estar en el proceso evolutivo de la muchacha, en la ignorancia por la que cae en una existencia ambigua. Así, en la famosa novela de J. Cleland *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749), Fanny Hill, muchacha campesina llegada a Londres, se enrola cándidamente como sirvienta en un burdel; pero por suerte ya el primer pretendiente de sus favores es un sincero enamorado, al que ella permanece fiel en su interior; al separarles el padre de él, ella se vuelve otra vez a un burdel, de tal suerte que cuando, como rica heredera de uno de sus amantes, encuentra de nuevo al empobrecido Charles, puede continuar el idilio con él y finalmente casarse con él no sin antes haber rechazado ella con nobleza de espíritu su petición de mano. Sus cualidades positivas hacen que Fanny aparezca exclusivamente como víctima de una sensualidad mal dirigida, cuyos excesos ella aborrece después. El mismo tipo y una trama parecida aparecen en forma sentimental en la novela de N.-E. Restif de la Bretonne *Lucile ou les progrès de la vertu* (1768), cuya protagonista, tras escaparse de la casa paterna, cae sin saberlo en un burdel y, aunque preparada allí en el oficio correspondiente, conserva su ingenua integridad hasta el punto de que su primer amante puede formarla, como Charles a su Fanny, y con ayuda de su profesor transformarla en una digna esposa suya. Restif, a quien acompañaron a

lo largo de su vida sus figuras fundamentales, repitió en obras posteriores el tipo y la trama de la chica escapada de casa, proyectándolos como contraste con *Lucette ou les progrès du libertinage* de P.-J.-B. Nougaret, y desde la segunda edición de *Lucile* (1774) los supeditó al concepto dialéctico de la cortesana «virtuosa» tomado de una dramatización de Manon Lescaut (Anón., *La Courtisane vertueuse*, 1772), cortesana cuya protección y al mismo tiempo su amenaza la constituye su ignorancia, su carácter de «ingénue» y que por su dominio de sí misma consigue el apelativo de «vertueux». La segunda figura permanente de cortesana en la obra de Restif caracterizada por la preponderancia de este motivo es Zéphire, aún más idealizada, que aparece primero en *Le Pornographe* en 1769 y a la que el autor finalmente declaró, en su autobiográfico *Monsieur Nicolas* (1794), como hija suya, cuya historia sin embargo está reproducida con todo detalle en *Le Paysan perversi* (novela, 1775). Es «courtisane innocente» en un sentido diferente al de Lucile, pues aunque lleva mucho tiempo ejerciendo el oficio de cortesana, no es consciente de su falta, puesto que ya de niña fue inducida por su madre a la actividad de ella y ve en ella una manera de ganarse el pan como otra cualquiera. Por el encuentro con Edmond, pobre campesino llegado a la ciudad, llega a comprender lo abyecto de su actividad —de nuevo el amante es el educador y artífice de la muchacha— y por amor a él se despiertan las virtudes latentes en ella que se manifiestan en su ayuda a los enfermos, en su renuncia a casarse con él en interés de un buen partido que a él se le ofrece, en la sacrificada decisión de casarse ella, en beneficio tal vez de él, con un hombre viejo y rico, al que no engaña sin embargo y, cuando él muere, vive para la beneficencia en el recuerdo del desaparecido Edmond. En *Monsieur Nicolas* la abnegación de Zéphire se ve coronada en su lecho de enferma por una enfermedad mortal que contrae cuando presta su ayuda; aquí no es tanto el amado quien purifica a ella sino ella al amado, y Restif la eleva a la categoría de «courtisane vierge», tipo que él presenta reiteradamente también en las vidas de cortesanas de *Le Palais-Royal* (1790). Si en la vida de Zéphire la transformadora fuerza del amor cedió frente al factor del desinterés conservado en el vicio, Restif llegó en un tercer tipo incluso hasta el extremo de que la prostitución representa en cierto modo ya un acto de desprendimiento: en la narración *La Courtisane vertueuse ou la vertu*

dans le vice (en *Les Contemporaines*, 1780-82) la madrastra de siete hijos se prostituye para mantener a flote a éstos y su hijastra mayor sigue su ejemplo. También D. Diderot rindió culto al motivo predilecto con la historia de Mme. de la Pommeraye, incluida en *Jacques le fataliste* (novela, 1796) y traducida por Schiller en 1785 del manuscrito; en esta historia una amante abandonada hace caer por venganza a su amante en las redes del matrimonio con una cortesana disfrazada, la cual permanece fiel a su marido, se arrepiente de su actividad pasada, a la que nunca tuvo verdadera inclinación, y recibe el perdón de éste. La dialéctica estereotipada del motivo resuena todavía en títulos como *La Courtisane amoureuse* (novela, 1802) de C. Lesuire y *Courtisane et Sainte* (relato, 1842) de S.—H. Berthoud.

Sin duda el mirar de soslayo a la posición de la hetaira griega ha contribuido a la valoración de la cortesana en la literatura del siglo XVIII. Ya en 1712 Mme. C. Durand había publicado *Les belles Grecques ou l'histoire des plus fameuses courtisanes de la Grèce*, un libro que pone de relieve la capacidad de las hetairas para el amor fiel y para el matrimonio modelo. En Alemania Ch.M. Wieland cogió el hilo con más conocimiento y tacto. Sus Danae (*Agathon*, novela, 1766), Musarion (*Musarion oder die Philosophie der Grazien*, relato en verso, 1768) y Lais (*Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*, novela, 1801) son delicadas representantes y portavoces del placer sensual, pero se acercan, por lo menos Danae y Lais, al tipo de la cortesana convertida, pues por la pureza de un amor sensible experimentan una purificación que las capacita para conocer la propia indignidad y para la renuncia. J.J.W. Heinse continuó la imagen helenizante de las hetairas en *Laidion oder die Eleusinischen Geheimnisse* (1774), y sin el modelo dado por Wieland tampoco se puede imaginar a la favorita Lady Milford (Schiller, *Kabale und Liebe*, drama, 1784), modelada por lo demás según un personaje vivo, la cual se revela, como Danae, no sólo mentalmente superior sino también excelente persona que es capaz de renunciar al hombre deseado y a su función social. Lady Milford representa al mismo tiempo una suavización sentimental de aquel tipo de demoníacas seductoras que no se puede contar propiamente entre las cortesanas y cuya genealogía va desde la Millwood del drama de G. Lillo *The London Merchant* (1731) pasando por Marwood (*Miss Sara Sampson*, drama, 1755) y la condesa Orsina (*Emilia Galotti*, drama, 1772)

de Lessing, la Adelaida en el drama *Götz von Berlichingen* (1773) de Goethe, hasta llegar a la marquesa de Merteuil en *Les Liaisons dangereuses* (novela, 1782) de P.-A.-F. Choderlos de Laclos.

El tipo no heroico, sino ingenuo y ambivalente de Manon repercutió además en la actriz Mariane de Goethe en *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, la cual engaña a su inexperto admirador pero comienza a sufrir bajo el fiel amor de él y a sentir su falsa postura ante él. Esta simiente del sufrimiento secreto hizo posible la «salvación», que luego Goethe incluyó en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (novela, 1795-96): el afecto verdadero de Mariane la capacita para renunciar a otro amante y a su ayuda económica, y así en esta versión su infidelidad hacia Wilhelm es sólo aparente. La salvación, adecuada a la fe que el clasicismo tiene en la redención, la repitió Goethe, enlazando con el argumento indio transmitido por P. Sonnerat (*Voyage aux Indes Orientales et à la Chine... 1774-81*, 1782), en la balada *Der Gott und die Bajadere* (1798), cuya figura principal, de nuevo infantilmente ingenua, recuerda por su servicialidad a la cortesana de La Fontaine, pero los rasgos puramente emotivos de ésta los deja muy atrás por su autosacrificio ofrecido al amante muerto y la elevación con que Dios le premia. Se puede observar claramente el modelo francés en la acción de Lisette de la novela *Lucinde* (1799) de F. Schlegel, que sin duda se basa en un episodio del *Paysan perversi* que trata de la autolesión amenazadora de una muchacha acusada injustamente de infiel y por eso abandonada por su «entreteneur». En Schlegel el reproche contra Lisette está justificado, pues aunque ella ama realmente a Julius, se adhiere por codicia a otro amante, pero luego, cuando Julius la ha abandonado, se suicida. Al mismo tipo no sentimentalizado pertenece Violette (C. Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, novela, 1801-02), la cual, una vez que por causa de su vida la ha abandonado Godwi, se hunde hasta convertirse en prostituta de soldados, pero tras el reencuentro se vuelve loca de arrepentimiento y se suicida antes de que él pueda casarse con ella. La figura de cortesana más conocida del Romanticismo literario, la Marion de V. Hugo (*Marion Delorme*, drama, 1831), es en cambio una «courtisane rachetée» unida a la tradición francesa de finales del siglo XVIII o incluso, en un sentido nuevo, una «courtisane vierge», pues su amante, ignorante y, por causa de ella, culpable de un asesinato en duelo y por eso condenado a muerte, re-

conoce, a pesar de la claridad ahora adquirida a la vista de la muerte, la pureza del sentimiento que la ha transformado y en cierto modo le ha deparado una nueva virginidad. La cortesana enamorada pero no correspondida se encuentra en la obra de V. Hugo en *La Tisbe*, de nuevo como actriz (*Angelo, tyran de Padoue*, drama, 1835), que sabe desenredar complicados hechos de tal manera que salva la vida de una rival más afortunada, es apuñalada por el hombre deseado, que la acusaba de asesinato, y, agonizante, señala a la pareja el camino de la libertad. Con menos nobleza se comportan las cortesanas de A. de Musset desengañadas en su pasión, de las cuales una manda matar al hombre que la rechaza (*Les Marrons du feu*, drama, 1829) y la otra mata a su rival (*La Coupe et les lèvres*, drama, 1832). Musset, sin embargo, penetró en el núcleo de la dialéctica del motivo al poner como compañero de Marion, de quince años (*Rolla*, relato en verso, 1833), el tipo de un joven petimetre con parecido trastorno afectivo y que quiere pasar con ella la última noche antes del suicidio: cuando para salvarle de la ruina financiera y de la muerte le ofrece ella su única propiedad, su collar, él vacía la copa de veneno, besa la joya, «et pendant un moment, tous deux avaient aimé». Marion es también el nombre de la grisette en el drama de G. Büchner *Dantons Tod* (1835), en el que suple a la cortesana convertida un tipo de Manon sin ilusión pero trazado sin rasgos reprobatorios: «Pero llegué a ser como un mar que todo lo engullía y se revolvió cada vez con más profundidad. Sólo existía un contraste para mí, todos los hombres se fundían en un cuerpo. Mi naturaleza era así, ¿quién puede estar por encima?». La misma «naturaleza» posee la prostituta en el relato de N. Gogol *Nevskii Prospekt / El prospecto de Nevskii* (1835), sólo que el pintor idealista, deslumbrado por la hermosa apariencia, no ve esta naturaleza, aspira en vano a una «salvación» y sucumbe ante la contradicción de apariencia y ser.

Frente a estas figuras diferenciadas, a menudo ambivalentes, del Romanticismo, a mediados del siglo XIX se prefería la variante sentimental de la cortesana convertible. Con reminiscencias de La Fontaine, H. de Balzac hizo que su Imperia (*La belle Impéria mariée*, relato, 1837) no sólo renunciara a su oficio y propiedad y se casara con el amado sino también más tarde, para facilitar la herencia al hombre, se suicidara y cediera el puesto a la abandonada novia de juventud de su marido. Balzac repitió este tipo abnegado en Esther (*Splen-*

deurs et misères des courtisanes, 1839-47), que se transforma en una Magdalena penitente y además paga su amor con la muerte, y también G. Sand contribuyó con la protagonista titular de su novela *Isidora* (1853) a consolidar el esquema del motivo, una amante desgraciada cuyo adiestramiento en la virtud, emprendido por amor, no es suficiente para recuperar al amado, de modo que también aquí al final se halla la renuncia y el castigo de la cortesana. El punto culminante del desarrollo del motivo en el siglo XIX es la famosa *Dame aux camélias* (novela, 1848; drama, 1852) de A. Dumas, hijo, basada en Prévost en muchos rasgos de la trama y cuya Marie Duplessis, arrepentida ya de su vida por el amor, como tantas otras antecesoras suyas, renuncia, por consideración a la familia del amado, a su posesión y le aparta de ella fingiendo que ha vuelto a su antigua forma de vida. Mientras que Dumas modificó el motivo en el drama *Le Demi-monde* (1855) con menos optimismo en el sentido de que un amante obcecado se salva del matrimonio con una cortesana y del — duelo con un amigo que trata de abrirle los ojos haciendo que aquél reciba la prueba de la fragilidad de la bella Susanne, en el texto de A. Vacquerie (drama, 1838) para la ópera *Proserpine* (1887) de Saint-Saëns se modificó en una segunda versión (1899), de acuerdo con la tendencia a ennoblecer a la cortesana, el asesinato primitivo, que lleva a cabo la cortesana abandonada contra una rival más afortunada, convirtiéndose en suicidio de la cortesana y un resignado «¡Que seáis felices!».

Aun cuando el Realismo consecuente y el Naturalismo se apartaran de una sentimentalización de la cortesana en el sentido de la *Dama de las camelias*, el motivo de la cortesana desinteresada encajaba, sin embargo, en el programa literario para una valoración de los marginados y la reducción de su destino a las circunstancias sociales. Así por ejemplo en F.M. Dostoievski (*Prestuplenie i nakazanie / Crimen y castigo*, novela, 1866) fue precisamente la prostituta Sonia la que recibió la tarea de llamar la atención del estudiante Raskolnikov sobre el asesinato absurdo de la bondadosa Lizaveta como eje de su culpa e inducirle finalmente a presentarse a la policía; e incluso un estudio psicológico tan consecuente como *La fille Elisa* (novela, 1877) de E. de Goncourt utilizó de nuevo el rasgo tradicional de la sorpresa que a través del sentimiento causa una ramera escaldada y hostil a los hombres: cuando el soldado, que al principio la respeta tímidamente, resulta ser tan brutal como

los demás amantes, se desmorona el sueño de Elisa y ésta apuñala al hombre en un arrebato de destrucción. También el abandono de Fanny Legrand de una apasionada unión con un amante que le sacrificaba todo, para volver a una antigua «relación», en la novela de A. Daudet *Sapho* (1884), y el matrimonio, también resignado, de Katia (L.N. Tolstoi, *Voskresenie / Resurrección*, novela, 1899), convertida por la desinteresada actitud de su antiguo seductor y despertada a un verdadero amor, constituyen sólo ligeras variantes de un viejo esquema. En cambio Th. Fontane (*Cécile*, novela, 1886) y A.W. Pinero (*The Second Mrs. Tanqueray*, novela, 1893) se ocuparon del problema, menos tratado, de la mujer que aun en su matrimonio burgués se ve perseguida por su «pasado» y sólo puede salvarse por el suicidio: Cécile reconoce que no es más que un objeto de la vanidad masculina tanto para su marido como para su admirador y que sólo en la difamada unión amorosa con un príncipe gozaba de amor y respeto; y Mrs. Tanqueray ve su posición insostenible cuando se encuentra con ella un antiguo amante como prometido de su hijastra.

El siglo XVIII había comprobado ya que la «elevación» de la cortesana se mitiga sobre todo cuando el motivo está asentado en la antigüedad clásica. En esta tradición se halla, por ejemplo, la hetaíra Lais (E. Augier, *Le Joueur de flute*, comedia, 1850), que con todos sus bienes rescata al pobre amante reducido a la esclavitud por causa suya, o Bilitis, parecida a Aspasia, en las geniales imitaciones de literatura jónica de P. Louÿs (*Les Chansons de Bilitis*, 1895) así como la cautivadora Chrysis (del mismo autor, *Aphrodite*, novela, 1896), que con sus pretensiones impulsa al escultor Demetrio al crimen, pero expia con la muerte los delitos de ella y de él cuando Demetrio renuncia a poseerla en virtud de la imagen que de ella se había formado. Esta línea llega hasta la novela de Th. Wilder *The Woman of Andros* (1930), en la que Chrysis predica a un grupo de jóvenes una especie de filosofía platónica y al morir puede creer que deja adeptos.

Sólo el expresionismo se atrevió a rendir culto a la prostituta precisamente porque ella es como es. Ya en 1894 G. Steger había escrito: «...se burlaría de cualquier loco que tuviera la manía de salvarla», y con la representación descarnada de la cortesana el expresionismo podía no sólo apoyarse en las figuras hostiles a los hombres y pervertidoras de hombres, como aparecen en E. de Gon-

court, E. Zola (*Nana*, novela, 1879-80) y en F. Wedekind (*Erdgeist*, drama, 1895; *Die Büchse der Pandora*, drama, 1904), sino también destilar de estas figuras el eterno femenino, al que dio la bienvenida como nuevo ideal: la voluptuosidad como abismo, el sexo sin objeto ni dirección, la ausencia de su rostro, que se representa a cada visitante como lo que él quiere ver. En *Totentanz* (drama, 1906) perfiló Wedekind la posición ambivalente de la prostituta como la de la favorita de un mundo que la ha expulsado y como detractora de una sociedad por la que solamente puede existir; y para E. Jerusalem (*Der heilige Skarabäus*, novela, 1909) ella fue la víctima de la felicidad de las mujeres burguesas, derrochadora, ser sin objeto. No es raro encontrar la comparación de la prostituta con la madonna; para A. T. Wegner (*Des Dichters Rede an die Dirnen*, poema, 1917) es la dispensadora de altos misterios; E. Stadler experimenta en ella la proximidad de Dios y ensalza la primera experiencia amorosa con una prostituta como «tierna, humilde y pura» (*Metamorphosen en Der Aufbruch*, 1914).

Tras el desgaste que sufrió el motivo en el expresionismo, la literatura volvió otra vez a las posibilidades ya probadas. Tanto si la cortesana está provista de gestos desinteresados como ídolo de belleza y gratificante maestra del placer (H. Hesse, *Siddharta*, novela, 1922; L.—F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, novela, 1932) o esté descrita como víctima de su ambiente y de una evolución social condicionada por el tiempo (J. O'Hara, *Butterfield 8*, novela, 1935), existen también tendencias ennoblecedoras aún o precisamente allí donde se afirma que no hay conversión alguna desde este ambiente. Los rasgos tradicionales de la «rache-tée» los demuestran E. O'Neill (*Anna Christie*, drama, 1921) en la conversión de Anna acusada por un auténtico afecto y la fuerza curativa del mar, y F. Mauriac (*Le Désert de l'amour*, novela, 1925) en la fe de María en una gracia superior, fe resultante de un desengaño amoroso. A la función de la prostituta en *Crimen y castigo* recuerda Anna, del checo F. Langer (*Peripherie*, drama, 1925), la cual sacrifica su vida para que su amante, sobre el que pesa un crimen, se sienta movido a declarar ante el juez; y en S.—G. Colette (*Gigi*, novela, 1944) tras la educación de Gigi como cortesana se pueden percibir como modelos los *Ragionamenti* de P. Aretino y Restif de la Bretonne: en lugar de hacer carrera como amante de un hombre rico, Gigi consigue, contra las teorías de su abuela y tía--

abuela, que el joven se case burguesmente con ella. La prostituta Argia (U. Betti, *La regina e gli insorti*, drama, 1951) actúa como una especie de Rajab elevada cuando logra hacerse confundir, por imperativo del furor popular, con la reina perseguida y muere en su lugar demostrando así una actitud regia. La prostituta callejera Shen Te (B. Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, drama, 1943) no necesita convertirse para aprender la abnegación, ya que como representante de la capa popular más baja es la buena persona auténtica que buscan los dioses. No sólo ofrece complacientemente albergue nocturno, como santa Afra, al obispo, sino que por su generosidad se convierte en víctima de los vecinos y del inútil amante. Todas las cualidades «salvadoras» que la literatura atribuyó a la cortesana están reunidas en ella, y así su fracaso moral y económico puede servir como caso modelo de incompatibilidad entre aspiración ética y realidad terrena.

G. Paris, «La source italienne de la "Courtisane amoureuse" de La Fontaine» (en *Raccolta di studi critici ad Alessandro l'Ancona*), Florencia, 1901; R. Frick, «Manon Lescaut als Typus» (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 7), 1915/1919; F. Landsittel, *Die Figur der Kurtisane im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, tesis, Heidelberg, 1923; A. Francé-Harrar, «Die Courtisane, ihr Prophet und die Literatur» (*Telos*, 2), 1925/26; H. Friedrich, *Abbé Prévost in Deutschland*, 1929; H. Hauschild, *Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie*, 1933; G.A. Nauta, «Marion Delorme - Le chariot d'enfant» (*Neophilologus*, 20), 1935; F. Sánchez Castañer y Mena, *La pecadora penitente en el teatro español*, tesis, Madrid, 1941; J. Charon, «Les femmes légères en théâtre» (*Les Annales*, 77), 1957; W. Schmähling, «Die Dirne und die Stadt» (en W. S., *Die Darstellung der menschlichen Problematik in der deutschen Lyrik von 1890 bis 1914*), tesis, Munich, 1962; K. Sasse, «Zur literarischen Herkunft des Romans "Lucile" von Rétif de la Bretonne» (*Hamburger Romanistische Studien*, 48), 1965; del mismo, *Die Entdeckung der "courtisane vertueuse" in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts: Rétif de la Bretonne und seine Vorgänger*, tesis, Hamburgo, 1967; E. Dorn, «Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters» (*Medium Aevum*, 10), 1966.

• Criado — Criado superior, El.

Criado Superior, El.—El servicio de un subordinado mediante una prestación personal es una actividad con una historia profesional larga, que va desde una total ausencia de derechos hasta una dependencia limitada. La relación de señor a esclavo o criado, si bien muy antigua pero no natural, es

más perceptible en aquellos estados de civilización en que —como todavía en Grecia y Roma— los servidores eran prisioneros de guerra pertenecientes a otros pueblos o, establecidos eventualmente, pertenecían a pueblos sometidos; entre los germanos lo eran también hombres que se habían hecho culpables de determinados delitos o se habían empeñado a sí mismos en el juego. «Servant» en inglés, «serviteur» en francés, «servidor» en español, «servitore» en italiano son términos que hacen referencia a las palabras latinas «servus» y «servire» y pueden evocar asociaciones con «esclavo» y «trabajar como esclavo» mejor que los términos alemanes «Diener» y «dienen», cuyo significado original de «siervo» y «trabajar servilmente» correspondía a aquel «servus» y «servire». A favor de los criados no libres levantaron sus voces ocasionalmente los intelectuales, filósofos y literatos, a quienes la igualdad de todos los hombres les parecía especialmente despreciada cuando señores mentalmente no cualificados ocupaban rango superior frente a servidores mentalmente superiores, pero el ejemplo de un esclavo doméstico aislado que, habiéndose ganado la estima y la liberación, continuaba tal vez prestando sus servicios voluntariamente, y la valoración de los servicios pedagógicos o parecidos de algunos pocos libertos no son más que manchas de color más claras sobre un cuadro gris. La relación de señor a criado en los tiempos modernos tal vez quede circunscrita convencionalmente a unos supuestos difícilmente modificables: el más fuerte da protección, además de sustento, al más débil, quien por su parte cuida y atiende la propiedad y bienestar de aquél. Lo que ambos hacen valer es cualitativamente distinto y, por falta de medidas objetivas, no es absolutamente equivalente. Dos personas, por intereses complementarios, se han comprometido a asociarse, y como su contrato se ha establecido con acuerdo recíproco, éste sólo puede ser disuelto con la avenencia de ambos. Un deber moral incuestionable imponía al señor la rescisión tan pronto como viera que el contrato le favorecía a él solo y perjudicaba a la otra parte; si, por el contrario, el criado suponía estar explotado, sólo podía proponer, no obligar la rescisión, y así el abandono del servicio por parte del criado se consideró incumplimiento de contrato. Una compensación se le presentaba al criado mediante el conocimiento exacto del hombre a quien se sentía ligado y cuyos deseos presentía en todo encargo. Quien sabe lo que el otro desea, sabe cómo es el otro, y este saber le da

un sentimiento de superioridad. Un proverbio inglés dice: «No man is a hero to his own valet».

La literatura habría inventado el papel de criado si no hubiera podido disponer de ninguno real. En efecto, muchos de sus criados no cumplen más que una función técnica u ornamental, pero son importantes para una acción y esto casi siempre por su relación con el señor, quien a su vez adquiere por su relación con el criado contornos más precisos. El criado es el interlocutor ideal en el diálogo, que ayuda a dilucidar el carácter principal, con una segunda figura artificial física y mentalmente distinta a ser posible de él, pero inseparablemente cercana, que funciona como espejo, eco y réplica. Señor y criado representan, además, dos formas de comportamiento. Uno manda, el otro obedece: el uno responde al afán de independencia, autorrealización, autonomía, el otro al afán de sujeción a una finalidad que está fuera de sí mismo, y a la dedicación a un ídolo que le quita la responsabilidad de su existencia. Así como en el criado la conciencia de superioridad crece con el conocimiento del modo de ser del señor, para el señor ésta se basa no sólo en el poder asegurado por el rango superior, sino en el sentimiento de ser «telos» del otro y ser apreciado por él espontáneamente.

Las creaciones literarias de la relación de señor-criado culminaron fácilmente en la casi total inversión de ésta. La literatura puso en duda con intención crítica la calidad real de esta relación al revelar las aptitudes no apreciadas del más débil y la estrechez de horizontes así como la falta de conocimiento práctico de la vida en el aparentemente más fuerte. Una y otra vez creaba una familiaridad entre señor y criado extraña en la realidad y apropiada al ideal deseado o humor armonizador, en la que aquél disimula su grado social y éste casi su existencia, de tal suerte que el mundo del señor, que nunca puede ser el suyo propio, se convierte para él en destino, su ámbito personal se limita a satisfacer los placeres corporales y parecen dominar en él los rasgos cómicos.

La superioridad del criado, que procede no sólo de su visión del carácter del señor, sino con frecuencia de un mayor conocimiento de los hombres y de un juicio más maduro sobre comportamientos humanos, presenta muchos matices. Va desde el descaro insolente, que ostenta sobre todo en la comedia y que en la realidad tendría que pagar caro, pasando por la confianza en sí mismo del hombre sencillo no contaminado por ideologías de ninguna clase y pasando por la astucia de engañar al adver-

sario, hasta llegar a la clarividencia simple del que avisa y amonesta. Puede evaluarse tanto en un contexto cómico como en uno emotivo.

El primero que dio un espacio más amplio y una función más importante a las figuras de los criados, es decir, de esclavos, fue Eurípides. Su mayor realismo frente a Esquilo y Sófocles, la complicación de los hechos y el realce de los detalles hicieron disminuir la importancia del pesado coro y favorecieron la aparición de personajes complementarios que estaban coordinados a los héroes vacilantes, en lucha con sus pasiones o arrastrados por la desesperación y cuya situación psíquica aclaraban. Frente al comportamiento extremado de los protagonistas representan aquéllos la posición del término medio y la apoyan con razones, ven las cosas con sencillez, dan impulsos para hacer avanzar la acción cuando sus señores dudan o titubean, pero son presa de una ética servicial de mira estrecha que tiene presente la supervivencia y seguridad de sus señores, pero permanece insensible frente a una implicación trágica. Los envejecidos en el servicio del señor y de su familia no tienen vida propia y en su función están limitados a la relación con el señor. De ahí que su intervención bienintencionada esté casi siempre en oposición a la marcha del destino y fracase. Inútilmente se enfrentan el criado de *Ípólito* (*Hipólito*, 428 a. de C.) y el de Clitemnestra (*Ifigenia in Aulide*, después del 406 a. de C.) a la fatalidad, el uno sólo mediante la advertencia a su señor y una plegaria a Afrodita ofendida, el otro, una vez desaparecida la iniciativa de Agamenón, mediante una intervención arbitraria, poniendo a Clitemnestra en conocimiento del proyectado sacrificio de Ifigenia y arriesgando así su vida. Con total desconocimiento de las circunstancias queridas por los dioses, el débil criado de Creusa (*Ion*, hacia el 412 a. de C.) se convierte en jefe de la intriga contra el heredero del trono, Ion, supuestamente ilegítimo e intenta envenenarlo. Únicamente en *Electra* (hacia el 413 a. de C.) el pedagogo, que de una figura pastoril bucólica se transforma en vengador de su antiguo pupilo *Í* Agamenón, aparece como instrumento adecuado de — la venganza sangrienta de Orestes.

La antigua comedia desarrolló, junto a un tipo de criado torpe, el *servus callidus* o *fallax*, conductor de la intriga y que corresponde en Eurípides a la función del criado conocedor y consejero y tal vez también influido por esta función. Se trata de un

tipo joven, manejable y de claro ingenio, como corresponde a su coordinación con un señor joven y amante, a quien intenta ayudar a pesar de todo egoísmo. Organiza un juego fraudulento en el que le es estafado al padre de su señor el dinero que el hijo necesita para sus empresas amorosas. Su adhesión se manifiesta cuando le trae a su señor un mensaje agradable. Su espalda se ve curtida con frecuencia por los golpes que le reportan sus jargarretas, tiene miedo del castigo, pero también puede ser valeroso, se muestra estoico frente a la mala suerte propia y ajena y en todo caso siempre se halla por encima de la situación. Su curiosidad, locuacidad, pereza, apetito de comer y de beber son compensados por su inventiva y fidelidad. Puede presentarse al señor con arrogancia y presunción, porque sabe lo que significa para él a través del consejo y del apoyo moral, ya que le lleva ventaja no sólo por sus ocurrencias sino también por su serena contemplación de la vida y sobre todo del amor. Los monólogos, en los que despliega su experiencia y su teoría sobre los deberes del criado —muchas veces como portavoz del poeta—, lo acreditan de hombre inteligente, sin embargo para sabio le falta la madurez de la experiencia. La importancia que tuvo como impulsor de las acciones de la comedia se desprende del hecho de que tres obras de Plauto —*Epidicus*, *Pseudolus* y *Stichus*— reciben el título del nombre de los esclavos.

Ya en Aristófanes (*La Paz*, 421 a. de C.) llama la atención en los dos esclavos aquella familiaridad desvergonzada que más tarde se haría típica. Sin embargo figuras acabadas de esclavos como jefes de la intriga sólo pudo haberlas creado Menandro (s. IV/III a. de C.), cuyo Daos defiende en *Aspis* la propiedad y a la hermana de su señor, supuestamente desaparecido, frente a un tío codicioso; y en *El arbitraje* (hacia el 304 a. de C.) Onésimo hace el papel de confidente de las salvadoras ramerías de Habrotonon y contribuye a la identificación del hijo expósito así como a la reconciliación de su joven señor con la mujer. La gran influencia que tuvo en la comedia romana el esclavo como conductor de la intriga se puede reconocer, por ejemplo, en la comedia del doble impostor las *Bacchides*, de Plauto (s. III/II a. de C.), adaptada de otra de Menandro (*Dis Exapaton*). En la comedia *Rudens* (antes de 191 a. de C.) de Plauto, basada en una trama de Difilo, contemporáneo de Menandro, le corresponden tareas semejantes al esclavo Trachilio, que descubre el rapto de la amada de su

señor, moviliza a los vecinos contra un rufián que quiere llevársela a otra parte y reúne de nuevo no sólo a los amantes, sino también al padre y a la hija: en agradecimiento es manumitido, como el Daos de Menandro, por su señor. También al esclavo Pseudolus de la comedia del mismo nombre (191 a. de C.) se confía su joven señor, que tartamudeando repite al gárrulo esclavo lo que éste le dice al oído. Pseudolus engaña, no sólo al rufián que ha vendido la amante de su señor a un oficial, sino también al padre que no quiere entregar el dinero para el rescate de la amada. En *Epidicus* todas las decisiones corren a cargo del esclavo, del mismo nombre que el título, quien hace alardes de habilidad entre el señor anciano y el joven así como entre las dos amantes del último y finalmente satisface a ambos señores presentándole a uno la amante y al otro la hija perdida. Del mismo modo, Palaestrio (*Miles gloriosus*, antes de 204 a. de C.) es totalmente dueño de la escena: puesto por una desgracia al servicio del raptor de la amada de su señor, desarrolla la intriga con la que los amantes se unen y es castigado el fanfarrón causante de su separación. Mientras que en la *Mostellaria* Tranio está trazado con más rasgos negativos y es culpable de la frívola vida de su señor, los papeles menores de Messenio en los *Menaechmi* y de Stasimus en *Trinummus* presentan incluso rasgos morales: Messenio guarda fielmente el dinero de su señor, defiende una teoría formalista del buen criado y hace el decisivo descubrimiento de que en el caso del —doble se trata del buscado hermano gemelo de su señor, y Stasimus nos cautiva por su esfuerzo en apartar a su joven señor de la frivolidad, así como también por su lealtad al padre de éste. El grado supremo de carácter lo representa Tyndarus en los *Captivi*. Cae en prisión junto con su señor, se queda en su lugar como fiador cuando éste es enviado a su tierra para el canje, y sufre voluntariamente los castigos impuestos tras el descubrimiento del cambio de papeles. Todavía en las comedias de Terencio repercute el modelo de Menandro. En *Andria* (166 a. de C.) el esclavo Davus prepara con sus buenos consejos las negociaciones de su señor, Pamphilus, que quiere escapar a un matrimonio amañado por su padre, y finalmente consigue con ayuda del esclavo ganarse a la muchacha a quien él realmente ama. También el *Heautontimorumenos* (163 a. de C.) de Terencio responde a la disposición menandriana de la intriga. El esclavo Syro dirige el destino de su joven señor y del amigo de éste, de tal suerte que ambos,

pese a la resistencia de sus padres, consiguen también a las muchachas elegidas.

El vasallaje germánico se resiste, pese a no pocas semejanzas, a la comparación con una relación de señor-criado, y a la vez al vasallo de las leyendas germánicas le falta el rasgo decisivo de una superioridad sobre su señor. Para la canción heroica serbocroata la investigación admite la existencia del motivo señor-criado, existencia que sin embargo desapareció a propósito de la igualación del pueblo bajo la soberanía turca. La literatura religiosa medieval no conoce sino al siervo indiscreto, sucio, mentiroso, por ejemplo el Rubí del comerciante de ungüentos, el criado de Caín, Garcio (*Townly Mysteries*) o el joven pastor Trowle, antecedente de la figura del «clown» («pícaro»). A este tipo, en el que perviven figuras cómicas de criados y parásitos de la antigüedad, pertenece el de la comedia popular italiana, descendiente también del tipo de criado superior de la antigua comedia, el cual engañaba a los viejos insensatos, creaba la confusión mediante intrigas y por su agudeza proporcionaba soluciones.

El hecho de que los autores de finales del siglo XV y principios del XVI recurrieran conscientemente a la comedia antigua permitió que resurgiera la figura del criado superior. En principio siguió siendo un adorno y en todo caso interlocutor del señor, a quien era afecto y asistía tanto con la advertencia como con el consejo. Junto con la urdimbre de una intriga le volvió a corresponder también la estrategia en su realización; era en general más honesto que su antiguo predecesor y se ponía del lado de la razón. Así, al criado Dromo en *Henno* (1497) de Reuchlin le da resultado su artimaña de batir al consejero con su propia argucia, pero al mismo tiempo intenta justificar moralmente sus engañosos actos. El Staphilus de J. Locher (*Ludicrum drama... de sene amatore et dotata muliere*, 1502), claramente dependiente de Plauto, por encargo de su señor hace callar mediante amenazas, mentiras y gestiones astutas a la penderciera mujer de éste. En Ch. Hegendorff (*De duobus adolescentibus*, 1520) Syro, aquí ya soporte de la intriga, ayuda a encubrir tanto la pasión como al hijo ilegítimo de su joven señor y a no arriesgar la benevolencia del padre de éste. En el *Advocatus* (1532), anónimo, el esclavo protege y aconseja a su señor en las relaciones amorosas con una mujer casada. Igualmente en la comedia inglesa *Misogonus* (1568/74), de autor desconocido, descubre el criado en una afectada simpleza el me-

dio de conocer los planes seguidos por el padre de su señor contra éste y comunicárselo al joven Misogonus. La figura cómica de criado de los *Common Conditions* (anón., 1576) presenta en parte rasgos del parásito intrigante, pero a pesar de las intrigas y chismes predominan en él los rasgos del ayudante fiel que elimina siempre las aristas de las propias malicias y al final lo arregla todo.

Del drama español del llamado Siglo de Oro se desarrolló la figura tradicional del gracioso, un criado que parodia de una manera exagerada al personaje principal y le sirve de réplica realista o cínica. Ya *La Celestina* (1499) de F. de Rojas lo presenta en la figura del criado de Calixto, Sempronio, que se burla de los arrebatos pasionales de su señor y le aconseja que procure conseguir, en su asunto amoroso, la mediación de la alcahueta Celestina. Perfecto como tipo, el criado de *Las tres mujeres en una* (fin. del s. XVI) de Fray Alonso Ramón propone a su inexperto señor que en su viaje a la ciudad se haga el sordo para conocer mejor las intenciones de sus prójimos, y le ayuda luego en negocios amorosos. En *El mercader amante* (hacia 1600) de G. de Aguilar, el fiel Astolfo toma a su cargo y administra la fortuna de su señor, para que éste pueda presumir de pobre ante su amada, e incluso trata de conquistarla como hombre rico que es, ya que quiere protegerla de otros pretendientes y presentársela a Belisario solo. Un ejemplo significativo entre muchos medianos lo ofrece también la comedia de Moreto *Yo por vos y vos por otro* (mediados del s. XVII), en la que un criado inteligente, para encauzar debidamente un galanteo equivocado, insinúa a su señor y al amigo de éste que acojan aparentemente con el mismo amor a las damas que les aman, pero al hacerlo finjan un carácter contrario al de la respectiva dama, de modo que al final prefiera cada una los defectos del hombre no amado pero originalmente destinado para ella y por tanto al pretendiente verdadero. En la comedia *La presumida y la hermosa* (mediados del s. XVII) de F. de Zúrate y Castronovo, el criado Chocolate facilita a su señor el acceso a la casa de dos hermanas, haciéndose pasar por el hermano de ellas que vuelve del cautiverio moro. La realidad, la originalidad y la genialidad de estos criados, que adivinan todas las extravagancias de sus señores y las llevan por vías más serenas, culminaron en la figura de Sancho Panza, de Cervantes (1 *Don Quijote*, nov. 1605 a 1615), contrapunto cómico y sensato de un señor cómico e insensato y la otra cara de una pareja que

recíprocamente se divierte por su locura. Sancho está convencido de la perturbación mental de su señor, pero permanece por afecto a su lado, ya que confía en el éxito, y con este desinterés supera su estrechez limitada por la conveniencia.

En la literatura inglesa, partiendo del antiguo criado-clown, se desarrolló a través de Shakespeare la modalidad más selecta de un ayudante que toma parte apasionadamente en el mundo de su señor. Mientras que los criados de Shakespeare conllevan al principio (*Comedy of Errors*, 1589/91) todavía el sello de la antigüedad e incluso pueden aparecer como traidores oportunistas (*All's Well That Ends Well*, 1590/94) aunque también comprenden ya con más rapidez que el inexperto señor las intenciones de un juego concertado por mujeres (*The Two Gentlemen of Verona*, 1594), adquieren más tarde y en las obras más serias los rasgos de un auténtico consejero y abnegado compañero. El sabio — loco del rey Lear (*King Lear*, 1605) representa en grado aún mayor que Sancho Panza la realidad que se sustrae poco a poco a su pobre señor, y la justicia que éste ha vulnerado. Al igual que los criados de las comedias de Shakespeare, también el Scapin de Molière (*Les Fourberies de Scapin*, 1671) está en la tradición del motivo según lo trató la antigüedad. Defiende el partido de los amantes jóvenes, con un pretexto consigue de los padres respectivos el dinero necesario para dos casamientos y obtiene el perdón solamente porque al final, fingiendo que se muere, se hace llevar a escena.

El tipo de criado pícaro del teatro español y de la novela española se manifestó de nuevo en Alemania con H.A.v. Zigler und Kliphausen (*Die Asiatische Banise*, novela, 1689), cuyo Scandor se transforma de bufón cobarde en verdadero compañero del príncipe Balacin y acompaña a la heroica acción principal tanto con la crítica como con la parodia. El punto culminante lo consiguió este tipo en Francia con *Gil Blas* (novela, 1715-35) de A.—R. Lesage. Gil asume voluntaria y conscientemente una función de servicio en la sociedad, porque ésta le permite observar su mundo circundante y sacar provecho de estas observaciones. En el servicio está para él la suma libertad, pues un criado puede dominar las debilidades del señor y por tanto a éste junto con su casa. La perspectiva desde abajo le abre una visión superior de los hombres y sus movimientos.

En la imagen que del criado se formó el siglo XVIII, los rasgos burdos, cómicos, parcialmente

desagradables dejaron paso a los emotivos. Es verdad que siguió siendo el bufo contrapunto del héroe, a veces asociado a una compañera para formar una pareja bufa, pero en la relación con el señor dominaba no su desvergüenza, sino su entrega y su abnegación. Más cercanos al humanitarismo como objetivo de desarrollo estaban todavía los amables «hijos de la naturaleza» y los sectores no totalmente enajenados de la naturaleza. En este contexto figura Viernes, el criado de color de Robinson (D. Defoe, *Robinson Crusoe*, nov., 1719), que paga a su señor con la lealtad inquebrantable el haberle salvado de los caníbales, comprende rápidamente los trabajos domésticos y de las plantaciones y más tarde muere por el flechazo de un individuo de la misma raza cuando intentaba hacer de intérprete y mediador entre europeos y nativos. No hace falta ponderar una eventual superioridad de Viernes sobre su señor porque es en todo un alumno, si bien aventajado, de éste. La hermosa simplicidad como rasgo característico del criado en esta época literaria se encuentra también en el caso de hombres no primitivos. Esta simplicidad se une entonces en el criado —generalmente anciano— con experiencia de la vida y visión moral. En *Miss Sara Sampson* (drama, 1755) de Lessing, Waitwell demuestra su fidelidad servicial, que el viejo Sampson quiere recompensar con una vejez despreocupada, por la ingenua artimaña con la que no sólo hace que Sara lea la carta de su padre, sino que la pone en razón argumentando sutilmente sobre su culpabilidad: «Es como si usted, Miss, no pensara más que en su falta y creyera que sería suficiente con que usted torturase la falta agrandada en su imaginación y a usted misma con tales imaginaciones agrandadas. Pero yo opino que usted tendría que pensar también en cómo subsanar lo sucedido». Truworth, el criado de Clerdon, inducido a la incredulidad (J.W.v. Braue, *Der Freygeist*, drama, 1755), hace reproches a su señor y trata de volverle al camino de la religión, reconoce también la falsedad del seductor, pero en pago de sus advertencias se le increpa y se le echa fuera. Cuando su señor mata en duelo a un amigo, le asegura el perdón del cielo y quiere presentarse como asesino en lugar de él ante los jueces; no teme al mundo puesto que Dios sabe que él es inocente. En *Minna von Barnhelm* (comedia, 1767) Lessing fue más allá del tipo de criado sentimental de sus primeros dramas y creó aquel torpe y malhumorado Just, cuya conmovedora lealtad a Tellheim y cuya triste historia convencen

tanto más cuanto que, por otra parte, se nos presenta como personaje demasiado gruñón. La escena del balance de cuentas, en la que mediante la cuenta de «Lo que el señor comandante mayor me debe» informa a Tellheim sobre el efecto recíproco y la inviolabilidad de su relación, pertenece a las pruebas más convincentes de la fuerza afirmativa del motivo. Entre los criados superiores por su «corazón» hay que contar al de la novela *William Lovell* (1795-96) de L. Tieck. Este, aunque ingenuo e inculto, tiene un criterio sano sobre los hombres y su movimiento civilizador, reconoce en seguida en los presuntos amigos de su señor a los que le inducen al mal, sufre ante la creciente depravación de Lovell y fuera del servicio le pide explicaciones. Le abandona cuando tiene que reconocer que Lovell le ha estado utilizando para un juego sucio, y bebe finalmente el veneno que Lovell ha destinado a otro, no sólo para salvar a éste, sino también por su desesperación ante la ruina moral de Lovell, ruina que él no podía impedir.

A través de su antepasado espiritual Sancho Panza, el criado Pedrillo de la novela de Wieland *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba* (1764) se acerca más al tipo cómico; hace valer inútilmente su buen sentido frente a las fantasías de su señor. También el Figaro de Beaumarchais procede de la picaresca. Figaro ha aprendido a reírse de su propia desgracia, pero juzga inexorablemente sobre la maldad y estupidez del género humano. Ya en los años jóvenes se permite en el trato con el conde Almaviva darle consejos en un tono desenvuelto. En *Le Barbier de Séville* (1775) se adapta al esquema usual del motivo desde la antigüedad, ayudando al conde a engañar al celoso Bartolo y conquistar a Rosine, pupila de éste. En *La folle journée* (1784) acentúa su osadía, ya probada en el conde, hasta llegar a la rebeldía, defiende con brillante dialéctica, llena del espíritu revolucionario propio de un tiempo nuevo, su derecho exclusivo a Susana y reflexiona sobre los diversos estamentos con su Lazzi. *La Mère coupable* (1792) finalmente le muestra de nuevo como ingenioso salvador de la situación y como fiel amigo de la familia Almaviva, haciéndolo echar de casa al hipócrita que quiere aprovecharse de la confianza depositada en él para arruinar y deshonorar a la familia. Un pariente de Figaro, colocado por Mozart igualmente en el teatro musical, es Leporello (Da Ponte/Mozart, *Don Giovanni*, 1787), que lleva para su señor la lista de las mujeres conquistadas. Sólo por esta lista,

en la que él ve la espina dorsal de su presunción, se halla Don Juan a merced del criado, a quien necesita además como cómplice en su juego de seducción. La reciprocidad y comunicación entre señor y criado la teje D. Diderot en su novela *Jacques le fataliste et son maître* (1796), haciendo que el criado, frente a todos los argumentos de su señor, insista obstinadamente en su filosofía de la predestinación, que aparece sin embargo continuamente desmentida por acontecimientos que reclaman y manifiestan sus verdaderas cualidades de gobierno, como son la perspicacia y el arrojo. Pese a toda su peculiaridad hay que recordar aquí a Mefistófeles, puesto que entró como criado al servicio de Fausto. También en el *Fausto* (1808 y 1832) de Goethe se destaca claramente el esquema de señor idealista-criado realista, y no depende sólo de las diabólicas artes mágicas de Mefistófeles el que durante bastante tiempo corra a su cargo el gobierno de su señor y de la acción.

Los rasgos emotivos del criado que cuida amorosamente de su señor y de su casa seguían siendo determinantes a comienzos del siglo XIX. Así lo demuestra aquel viejo mayordomo de Ravenswood, especie destinada a desaparecer con el final de la época feudal (W. Scott, *The Bride of Lammermoor*, novela, 1819), quien, para restituir la dignidad hundida de la familia, echa mano de los medios más absurdos. E.T.A. Hoffmann (*Der Elementargeist*, narrac., 1822) recreó la figura del criado amonestador y rastreador de toda maldad en el «eulenspiegelesco» Paul Talkebarth, que se interpone varias veces entre su señor y el seductor diabólico; y Ch. Dickens (*The Pickwick Papers*, novela, 1837) recuerda la escena de Lessing entre Just y Tellheim cuando el criado de Pickwick, amenazado con la prisión por deudas, se niega a aceptar su despido, y se prepara a una existencia común en la prisión. Unos de los más encantadores diálogos entre señor y criado de la literatura moderna lo constituyen los del viejo Stechlin (Th. Fontane, *Der Stechlin*, novela, 1897) con su fiel Engelke, a cuyo sano juicio se confía su señor.

En el transcurso del siglo fueron cediendo poco a poco los rasgos emotivos no sólo a favor del preferido criado pícaro-burlesco, sino también en consonancia con una imagen modificada por motivos político-ideológicos que equiparaba intelectualmente a los estamentos inferiores con los superiores. El mozo de cocina León (F. Grillparzer, *Weh dem, der lügt*, sainete, 1838) no sólo domina a su señor y obispo, humanamente intachable pero

desamparado, poniendo su actividad por encima de esperanzas y ahorros y aplicando el piadoso lema «Ay del que miente» con una astucia tal que nadie le cree la verdad dicha sin rodeos, sino que también sirve con tal dominio al joven señor Atalus, un afeminado necio y jactancioso, que el señor desciende a una posición lastimosa y tiene que cederle al criado incluso la deseada princesa pagana. En J. Verne (*Le Tour du monde en 80 jours*, novela, 1873) el criado le niega el respeto al señor correcto que ha apostado a que puede viajar alrededor del mundo en 80 días, hasta que dicte la primera decisión «incorrecta» desde el punto de vista humano y Passepartout pueda desarrollar sus habilidades prácticas. Ayuda a su señor a salvar del peligro de morir en la hoguera a una joven viuda india y lo protege a él y a la india ante un asalto de los indios. El señor no puede sino recompensar tantos méritos generosamente puestos a su servicio, arriesgando por su parte su vida para libertar al criado preso, y perdiendo así la última oportunidad de ganar la apuesta. El modelo español de señor y criado adquiere un nuevo colorido en la comedia de J. Benavente *Los intereses creados* (1907) con el astuto pícaro Crispín, que sirve al sentimental Leandro, porque para él Leandro y su amor representan una verdad superior. Ayuda a Leandro a conquistar a la hija de un hombre rico, y cae más tarde víctima del egoísmo de los ciudadanos. Al igual que el pícaro demuestra aquí cualidades de gobernante como jefe de la ciudad, así en el mayordomo Chrichton (J.M. Barrie, *The Admirable Crichton*, comedia, 1902), que frente a la ideología de su señor defiende conceptos conservadores de hegemonía, se acreditan en el momento de un naufragio en una isla solitaria cualidades de mando que lo convierten en señor de los delicados representantes del establishment. El austero Te-

odoro (H.v. Hofmannsthal, *Der Unbestechliche*, comedia, 1923) representa el principio conservador, con respecto no a concepciones políticas sino morales, frente a su señor, un tanto frívolo, al que reconcilia con su mujer haciendo que las «amigas» se ausenten rápidamente; la tradicional astucia de criado, unida al afecto, le hace además no perder de vista el provecho propio. Incomparable como timonel en la vida de su señor, el criado Jeeves (P.G. Wodehouse, *The Inimitable Jeeves*, nov. 1923) intenta corregir y educar con firmeza al insignificante hombre medio, pero sin éxito, ya que el señor sólo dispone de la virtud de la humildad que le depara los servicios de su criado. Por el contrario, Matti (B. Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, drama, 1948), que siempre espera de su señor la victoria de quien sólo es mejor en la embriaguez y que al final le niega el servicio para tomar partido a favor del oprimido y privado de sus derechos, actúa como un descolorido moralista en comparación con el señor dotado de rebosantes cualidades buenas y malas. A la superioridad del criado sobre el señor le falta aquí el equivalente de un amor comprensivo y abnegado, que forma parte del esquema del motivo, pero que tiene que faltar porque la situación señor-criado está ajustada al antagonismo de clases, y Matti ha de ver en el clasista no al señor tradicional, sino al explotador.

O. Horna, *Die Bedientenszenen in den wichtigsten dt. und lat. Dramen des 16. Jahrhunderts und ihr Zusammenhang mit der altrömischen Komödie*, tesis, Viena, 1914; W. H. Auden, «Balaam and the Ass: The Master-Servant Relationship in Literature» (*Thought*, 29), 1954; P. Harsh, «The Intriguing Slave in Greek Comedy» (*Transactions and Proceedings of the American Association*, 86), 1955; H. Brandt, *Die Sklaven in den Rollen von Dienern und Vertrauten bei Euripides*, 1973.

D

Decadente, El; Decadencia — Descontento, El; Salvaje noble, El

Descontento, El.—Con una expresión algo patriarcal pretende delimitarse con la mayor amplitud posible un tipo que en los siglos modernos aparece con ligeras variantes y con diversos signos y nombres convirtiéndose de vez en cuando en un fenómeno de moda típico del tiempo. El término aquí elegido se deriva del positivo, del «contento» del hombre con su destino, una virtud cristiana que se eleva a plena satisfacción en el «placer», una palabra que luego en el siglo XVII expresa también el «gozo» de esta satisfacción. Ya en el siglo XVI aparece como negación, como falta de contento, el concepto de «descontento», que en el siglo XVIII adopta el significado de insatisfacción. Desde 1678 está atestiguado también, como negación más fuerte, el término «Missvergnügen», que en el uso lingüístico de la época hace referencia a la insatisfacción no sólo con las circunstancias sino con la vida en general, a la falta de sosiego y paz interior; aparece además de modo creciente el componente psicológico: falta de alegría, malhumor interno, fastidio.

El tipo de descontento, cuando no sólo es acompañante crítico de la acción en posición marginal, sino que se convierte en soporte de la acción, produce para el tratamiento literario una tensión con los demás personajes «contentos», pero sobre todo también una tensión en sí mismo. Por su actitud se perjudica a sí mismo, a sus aptitudes, gira en torno a su propia persona y no alcanza su fin. Su modo de ser, inhibitorio de la acción, determina —sea el autor de un crítico o un comprensivo simpatizante del tipo— una disolución de la tensión tan sólo por el fracaso del descontento o por

la conversión y enmienda de éste, como lo prefiere la comedia, donde ésta, con intención crítica e irónica, no lo deja triunfar sobre el «sano» sentir de los otros.

Sin duda el tipo del descontento es más antiguo que el concepto y también que su primera aparición en la literatura. Apenas se le puede hallar en la literatura antigua, que prefería tipos más activos y en todo caso podría haberlo utilizado en un papel secundario de comedia, y para los autores medievales no podía convertirse en un problema porque consideraban el descontento desde el punto de vista cristiano, como una incapacidad pecaminosa del hombre. Sólo el interés en «naturalezas problemáticas» lo trajo a la palestra.

La primera forma del descontento, que se destaca como fenómeno de moda en la vida y en la literatura de la Edad Moderna, es la del melancólico. La melancolía fue —acaso no independientemente de la conclusión de Aristóteles de que todos los grandes hombres han sido melancólicos— un descubrimiento psicológico y un fenómeno muy tratado en el Renacimiento, que junto al aspecto destructivo tenía en cuenta también el creativo, una ambigüedad certeramente captada en los grabados de Dürero. El hecho de que prevaleciera sin embargo la visión negativa en el problema de la melancolía se manifiesta en la medida en que ya los partidos ideológicos de la época de la Reforma utilizaban como juguete para descrédito del adversario el reproche de la melancolía. T. Bright describía la melancolía, en *A Treatise of Melancholy* (1598), como un arma en manos de satanás, y al melancólico como un hombre psíquicamente vulnerable y, cuando se excita, inclinado a actos violentos. Los dos capítulos *A Melancholy Man A Disaster of the Time* en Cha-

racters (1614) de Th. Overbury, que subrayan en el melancólico su inestabilidad y desasosiego, encuentran como algo más esencial su incapacidad de adaptarse al ambiente, de sacudir las ideas atormentadoras y de obligarse a la actividad. Finalmente los melancólicos, según R. Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621), están «en constante desasosiego y excitación, suspiran, se quejan, se afligen, critican, se arrepienten, envidian... descontentos consigo mismos o con otros o con asuntos públicos que nada les conciernen, con el presente, pasado y futuro».

Mientras que los líricos de la época aprovecharon como un impulso positivo y creador el estado anímico de la melancolía, que a menudo favorece la propia disposición afectiva, los aspectos perjudiciales de la actitud melancólica se destacaron con más relieve en los géneros literarios pragmáticos ya que éstos no sólo tienen que ver con la situación anímica sino que tienen que demostrarla en un tipo activo. Según opinión general la melancolía era provocada sobre todo por un amor desdichado. El melancólico de amor de esta época padecía tedio vital, rehuía a los hombres, estaba enfermizo y pálido. Este tipo es el que puebla la literatura pastoril sin que de todos modos se pudiera apreciar siempre en su languidecimiento lo patológico. La Aminta de Tasso (*Aminta*, drama, 1573) intenta suicidarse, el Mirtilo de G.B. Guarini (*Il pastor fido*, drama, 1590) está dispuesto a cualquier sacrificio por la muchacha insensible, y el Céladon de H. d'Urfé (*L'Astrée*, novela, 1607-27) se arroja a las olas por desesperación amorosa. También en la comedia romántico-mitológica *Midas* 1592 de J. Lyly se hace valer como fenómeno típico de la época un cortesano melancólico de amor. Nos acercaríamos al núcleo del fenómeno psicológico si eliminaríamos como causante el amor desdichado o lo relegáramos a una función secundaria y concibiríamos la melancolía como característica congénita del ser. A menudo se añadieron luego al melancólico rasgos del otro tipo «bilioso», el colérico. En este sentido trazaron Th. Lodge (*Rosalynde*, poema pastoril, 1590) el tipo de Rosander, que es humillado por su hermano y piensa en la venganza, y Th. Kyd (*The Spanish Tragedy*, drama, 1592) el de Jerónimo, dotado de rasgos melancólicos innatos y cuyo deseo de vengar a su hijo choca con su carácter. Se imagina su acto en cuadros fantásticos, se queja y se expresa con mordaz ironía, pero titubea, se desanima, se entrega a sueños y visiones, padece la conciencia de su incapacidad pa-

ra obrar y se refugia en el juego de la enajenación mental. Kyd hizo patente también en él el componente positivo de la melancolía, pues le distinguió como dotado y entregado a las artes y a las ciencias. Las penas de los melancólicos de Shakespeare fueron cuidadosamente razonadas por el autor, que compara la melancolía a una confusa carga que descompone el cuerpo y ofusca la mente. El melancólico de amor Romeo (*Romeo and Juliet*, hacia 1595) termina suicidándose, el duque Orsino, entregado a la soledad y a la música (*Twelfth-Night*, 1601/02) juega con el pensamiento de matarse, y el desterrado Orlando (*As You Like It*, hacia 1599) no está lejos de tal actitud. El comerciante Antonio (*The Merchant of Venice*, 1596/97), que en su pasividad recuerda al Jerónimo de Kyd, siente tristeza sin saber por qué, es rico, noble, culto, un amigo fiel, y sin embargo no conoce afecto familiar ni amor de mujeres; cercanos a él están Ricardo II (*The Tragedy of King Richard II*, 1595/97) y el carpintero de ribera Antonio en *Twelfth-Night*. El príncipe Hamlet (*Hamlet*, 1600/02) aúna en sí una multitud de rasgos del melancólico: la melancolía amorosa la comparte con Romeo, la desconfianza en otros hombres, el enquistamiento afectivo, la tendencia a la soledad y la indecisión los comparte con su claro predecesor, el Jerónimo de Kyd, pero también con otros personajes melancólicos de Shakespeare; la formación y el interés por el arte le relacionan con el comerciante Antonio y, por ejemplo, también con el protagonista de la comedia de Tirso de Molina *El melancólico* (1611), que se ha ocupado tanto en los libros y en las ciencias que no tiene tiempo ni ganas de conocer el amor, pero naturalmente se le hace cambiar de opinión en la comedia. La comicidad, aquí incluida, de los rasgos del melancólico aumenta cuando un personaje no hace más que ostentación de tales rasgos, por ejemplo el melancólico de moda Jacques en *As You Like It*, que actúa como un decadente moderno que disfruta esotéricamente de su actitud afectada, no conoce sosiego interior, pero juzga presuntuosa y despreciativamente sobre otros; incapaz de ningún amor ni afecto, después de vender sus bienes se entrega a su pasión de viajar, se interesa por el arte y la música, pero no tiene auténtico contenido vital y permanece inactivo y pasivo. Ben Jonson hizo reiteradamente objeto de su sátira a tales melancólicos de moda (*Every Man in His Humour*, 1598, *Every Man Out of His Humour*, 1599, *Cynthia's Revels*, 1601).

No pocas características las comparte el melancólico con la variante próxima, el malhumorado, cuyas dolencias como «uneasiness» (el desasosiego) o «malaise» (el malestar) se convirtieron en fenómeno de moda en el paso del siglo XVII al XVIII. Mientras que el empirista inglés J. Locke (*Essay Concerning Human Understanding*, 1690) descubría en el «uneasiness» una fuerza central impulsora del alma humana, el racionalista alemán, emparentado con él, Ch. Thomasius (*Einleitung zur Sittenlehre*, 1692) quiso ver como origen del descontento, todavía en el sentido de Lutero, la voluntad mal orientada del hombre. En contraste con el melancólico inactivo, que teme a los hombres, el descontento es, según Thomasius, un tipo siempre activo y ocupado en buscar la proximidad de otros hombres y que huye de la soledad porque en ella se hace muy perceptible la sensación de descontento. Común a ambas variantes es el desasosiego y el afán de cambio, que busca el adormecimiento en nuevas impresiones.

Como una anticipación sobre la doctrina de Thomasius actúa el drama del autor barroco tardío Ch. Weise *Die unvergnügte Seele* (1688), cuyo protagonista Vertumnus no puede hallar satisfacción en el amor ni en la sociedad ni en la riqueza ni en la filosofía y al buscar un placer permanente encuentra al príncipe Ferrante, que aunque ha cumplido la tarea a él impuesta de hacer feliz a su pueblo, se ve dominado por parecida insatisfacción, de modo que se pone de manifiesto que la satisfacción hay que buscarla no en el mundo exterior sino en la propia alma y que el fin de la búsqueda humana no está en el placer sino en la moderación. Un ermitaño muestra a los dos buscadores una pareja de aldeanos pobres y simples pero contentos y así el repetido «Estoy malhumorado» de Vertumnus tiene que suplirse por la fórmula «Dios y basta». También J.Ch. Günther, cuyo sentimiento de frustración elevado a sufrimiento trágico de la vida se refleja en su lírica —«ni hombre, ni cielo ni dioses alegran el sentido malhumorado»—, puede echarse arrepentido en brazos de su padre inmediatamente después de maldecir a Dios y a su Creación deficiente. La literatura de la Ilustración se halla igualmente a la sombra de los argumentos de Thomasius y casi siempre arranca así la espina trágica a la enfermedad del tiempo. B.H. Brockes describe en el poema *Der Ursprung des menschlichen Unvergnügens* (1720) el sufrimiento muy frecuente resultante del orgullo y del desasosiego del hombre y para

el que continuamente recomienda como antídoto, en su gran colección de poesías *Irdisches Vergnügen in Gott* (1721-48) las maravillas de la naturaleza, por las que habla Dios, sin pretensiones por parte del hombre, que tiene que reconocerse como criatura dependiente de él. Resignación y sumisión son los supuestos para encontrar en la tierra el placer en Dios. También la discusión sobre el problema del descontento, divulgada en la revista de Brockes *Der Patriot*, 1824-26, llega a la conclusión de que la causa está en los deseos insaciables del hombre y no precisamente en una Creación imperfecta. Todavía en 1749 M. v. Loën (*Das Missvergnügen*) se ajustaba a la argumentación basada en Thomasius y coincidía con Brockes en que el placer es en definitiva un regalo de Dios. Para quien no haya recibido este regalo, el descontento imbuido profundamente en el carácter puede convertirse en fuente de maldad: el melancólico Alcipp en la comedia *Der Missvergnügte* (1748) de J.F.v. Cronegk peca sobre todo contra las personas de su entorno, a las que se cree superior por entendimiento y por corazón, de modo que, próximo ya al —misántropo, no puede soportarlas y se hubiera ido a las Indias Orientales de no reconocer en el último instante su arrogancia, y el Caín de S. Gessner en *Der Tod Abels* (1758) se ve impulsado por el profundo despecho de su temperamento a envidiar el modo de ser más armónico de su hermano y finalmente a matarle, pecando así no sólo contra su prójimo sino contra la creación de Dios. Si una vez más se rozan aquí los límites de la tragedia, la Ilustración prefiere en general, como ya se puede observar en el caso de la comedia de Cronegk, la enseñanza y mejoramiento del tipo y por tanto la restitución del «contento» como un valor fundamental de la vida: Agenor (J.A. Schlegel, *Der Unzufriedene*, poema didáctico, 1745) llega a comprender lo absurdo de su insatisfacción por el cumplimiento de todos sus deseos, que al final le hace volver al punto de partida, y Zahor (Ch.M. Wieland, *Der Unzufriedene*, relato en verso, 1752) experimenta algo semejante en el sueño y logra así reconocer su falso concepto de la felicidad.

En los años cuarenta del siglo XVIII volvía a ofrecerse ya un nuevo concepto que distinguía el descontento como enfermedad del alma y no como presunción pecaminosa. Se descubrió la hipocondría, cuyos síntomas ya los había captado Hipócrates y cuya relación psicofísica sin embargo no se vio con más claridad sino en el siglo XVIII, una vez aparecido el concepto de Inglaterra en

1668; la hipocondría de todos modos no se diferenciaba claramente de la melancolía. Desde el punto de vista histórico-literario se señala con este tipo nuevo del descontento la corriente del sentimentalismo cuyos componentes pietistas, moralistas y psicológicos favorecieron su desarrollo. Una señal muy importante del hipocondríaco es el miedo al dolor y al peligro, sobre todo a la enfermedad, miedo resultante de la sensibilidad y al mismo tiempo una fruición gozosa del sufrimiento. En esta época se dotó al sufrimiento con un signo positivo, ya que al hombre le hace sentir que puede sentir, que está interiormente vivo y se mueve. Por eso la hipocondría se convirtió en enfermedad de los sentimentales, de los intelectuales y sabios y era considerada como signo de genialidad; de ahí que uno se esforzara por adquirir sus síntomas. Realmente la han sufrido una serie de autores importantes del siglo XVIII, y la naturaleza de ella fue discutida en obras de divulgación científica. Ch. F. Gellert utilizó todavía el viejo término «Missvergnügen» (descontento) en *Von den Annehmlichkeiten des Missvergnügens* (1756), pero la ambivalencia de los sentimientos, que de él se desprende, el «placer de la pena», hace referencia al fenómeno de la hipocondría: para muchas personas es necesaria la desgana para ser puestas en movimiento y ella les hace pensar que por el sufrimiento se distinguen ante los demás, ya que en realidad merecían una vida mejor. En 1762 H.v. Gerstenberg escribía con pseudónimo en la revista *Der Hypochondrist*, editada por su amigo J.F. Schmidt, sobre la propia hipocondría, de la que se defendía mediante la autoironía y de la que al final se curó casándose con la amada de su juventud que al principio le rehuía, y H.P. Sturz describió sarcásticamente en *Fragment aus den Papieren eines verstorbenen Hypochondristen* (1776) la inutilidad de los tratamientos aplicados contra la hipocondría.

El hipocondríaco fue en principio, como tantos otros tipos desviados, objeto de la comedia de enmienda en la Ilustración; aparece primero en J.H. Quistorp (*Der Hypochondrist*, 1745) en forma de un hombre siempre abatido, atormentado por sus ideas de la moral con innecesarios temores que llegan al extremo de querer suicidarse por causa de un regalo supuestamente perdido de su novia, pero al final se cura por el sentido común de esta prometida y por sus sensatos consejos; el motivo se duplica mediante una hipocondríaca que por un viaje se libera de su enfermedad imaginaria. El motivo no muy ampliable del hipocondríaco tuvo sólo en

Quistorp una función central; en otras comedias se utilizan sólo algunos rasgos hipocondríacos de personajes, sobre todo tratándose de intelectuales como, por ejemplo, Damis (Lessing, *Der junge Gelehrte*, 1748), cuya melancolía también ha de curarse por un viaje, o su Adrast (*Der Freygeist*, 1749), cuya hipersensibilidad y obstinación hacen referencia a la hipocondría, así como el protagonista de *Der Misstrauische gegen sich selbst* (1761), de Ch.F. Weisse, que huye incluso de su adorada por falta de confianza en sí mismo y por miedo a verse burlado. La sensibilidad de Lessing enriqueció no sólo la comedia de caracteres sino que mezcló también en el carácter del oficial Tellheim (*Minna von Barnhelm*, comedia, 1767), que siente la injusticia sufrida pero la apura excesivamente, rasgos hipocondríacos con matices muy finos, aunque no sean los únicos determinantes y haya que incluir al personaje en el tipo más simpático del — estrafulario.

Para el desarrollo del carácter hipocondríaco son apropiadas también las narraciones en primera persona populares en aquella época y de forma más o menos autobiográfica, ya que incluyen artísticamente el afán narcisista del hipocondríaco. El — misántropo Brambles (T. Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, novela, 1771) presenta también claramente rasgos hipocondríacos: su gota escrupulosamente cuidada es uno de los gérmenes de su misantropía y se restablece en un viaje que le pone en un mayor contacto tanto con la naturaleza como con las personas. El imitador alemán de la novela inglesa de viajes, M.A.v. Thümmel (*Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich*, 1791-1805), hace que su hipocondríaco intelectual se cure igualmente saliendo al gran mundo, poniéndose en contacto con la naturaleza y con el arte de vivir francés, pero también con hermosas muchachas. A diferencia de estos viajeros, que en cierto modo pueden olvidarse al final de sus penas, los retratos literarios de los autores H. Jung-Stilling (*Heinrich Stillings Jugend* y continuaciones, 1777-1817) y K. Ph. Moritz (*Anton Reiser*, 1785-90) no pueden liberarse de su hipocondría que arraiga en una sensibilidad hereditaria, en complejos sociales de inferioridad y autoobservación pietista y quedan expuestos a la oscilación entre el sentimiento de la propia dignidad y la timidez hipocondríaca.

Los intentos de centrar el factor de la enfermedad imaginaria típico del hipocondríaco tuvieron que quedar a la sombra de la extraordinaria repre-

sentación que Molière hace de un enfermo imaginario (*Le Malade imaginaire*, comedia, 1673), aunque su Argan es víctima no tanto de su sensibilidad cuanto de los médicos y la trama se desarrolló mucho más a partir de la intriga que de una hipocondría del protagonista. En Ch. F. Gellert (*Die Kranke Frau*, sainete, 1747) y en J. F. Jünger (*Die Charlatans oder der Kranke in der Einbildung*, comedia, 1795) domina lo falso, no lo hipocondríaco de los personajes. En cambio, el motivo no limitado a su acuñación de moda aparece de nuevo en una novela corta de A. Stifter (*Der Waldsteig*, 1845), en la que un «feliz en el dolor» se restablece de las fatigas que tiene que soportar cuando se extravía en el monte, y revive plenamente por el amor de una campesina. Dejemos en suspenso por ahora si el histérico exaltado que B. Strauss representó hace poco en *Die Hypochonder* (drama, 1973) pertenece realmente a este tipo, en todo caso es interesante la referencia a la tradición del motivo que se observa repetidamente en el suizo A. Muschg (*Rumpelstilz*, drama, 1968; *Albissers Grund*, novela, 1974) al hacer que sus enfermos fingidos, que también apuran su descontento en el escenario político, saquen ventaja a los moribundos sanos aparentes.

El hipocondríaco extravagante fue reemplazado al final del siglo XVIII por el tipo más vehemente del «desgarrado», desengañado de la realidad y ensombrecido por el pesimismo. Su aparición literaria con la novela *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) de Goethe provocó una multitud de imitaciones que expresaban su problemática generalmente de una manera sentimentalista. Detrás de la inicial «alegría» de Werther se oculta una hipersensibilidad profundamente asentada, que por desengaños se convierte en hastío, fatiga del alma y vacío interior y tiene que conducir a la aniquilación de sí mismo. Cercanos a Werther están el inglés melancólico de J. M. R. Lenz (*Der Engländer*, drama, 1777), que se mata de un tiro por un amor no correspondido, Guelfo, descontento con su destino (F.M. Kingler, *Die Zwillinge*, drama, 1776), así como el pesimista Blasius (*Sturm und Drang*, drama, 1776), que dice de sí mismo: «Estoy desgarrado por dentro y no puedo recuperar el hilo para atar la vida», y se retira a la soledad. Provisto de un síntoma muy negativo aparece el tipo en la novela *William Lovell* (1795-96) de L. Tieck, cuyo protagonista destruye incluso el anhelo secreto de felicidad, de paz, de amistad y de amor mediante un creciente individualismo y falta

moral de escrúpulos y termina en el — duelo con el hombre a cuya prometida él ha seducido. Figuras semejantes aparecen en el Romanticismo alemán siempre en relación con el «lado nocturno» de esta época artística, así en la figura de Godwi, descontento e insaciable (C. Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, novela, 1801), del narrador nihilista de las *Nachwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804) recientemente atribuidas a A. Klingemann, del melancólico desgarrado Victor en la novela *Ahnung und Gegenwart* (1815) de J.v. Eichendorff y sobre todo en la obra de E.T.A. Hoffmann: el músico de *Ritter Gluck* (novela corta, 1809) huye de la disonancia de su alma para refugiarse en la locura, el pintor de *Die Jesuiterkirche in G.* (novela corta, 1817) siente desgarrado su interior desde que traicionó su visión artística con la realidad, el inspirado Krespel (*Rat Krespel*, novela corta, 1818) esconde tras la chocarrería su disonancia con el ambiente provinciano, igual que el director de orquesta Kreisler (*Kreisleriana*, 1810, *Lebensansichten des Katers Murr*, 1820-22), cuyo desgarramiento se hace especialmente gráfico por la introducción del motivo del — doble.

La preferencia del Romanticismo «negro» por la literatura francesa e inglesa hizo que apareciera aquí con más fuerza todavía el motivo del desgarrado. El modelo del *Werther* goetheano se pone de manifiesto en la novela corta *René* (1802) de F.-R. de Chateaubriand, cuyo joven protagonista, desconcertado por su desasosiego e insatisfacción huye finalmente de Europa a la selva virgen americana. Enfermos, melancólicos, incomprensidos del tipo de René se encuentran luego como personajes principales de *Obermann* (novela, 1804) de E.-P. de Sénancour. *Adolphe* (novela, 1816) de B. Constant, *Vie, poesie et pensées de Joseph Delorme* (1830) de Ch.-A. de Sainte-Beuve y *Hernani* (drama, 1830) de V. Hugo. Los representantes más impresionantes del motivo los creó Lord Byron, perteneciente él mismo a este tipo; un tedio general de la vida hace madurar en su Harold (*Childe Harold's Pilgrimage*, epopeya, 1812-13) y Manfred (*Manfred*, drama, 1817) inclinaciones autodestructoras que ya no pueden remediarse con viajes y bellezas naturales, en las que anteriores descontentos se refugiaron. Están emparentados con ¡Satanás, el ángel caído, cuya figura solicitó reiteradamente el poeta. Los desgarrados de Byron y su «byronismo» dieron colorido a los personajes de A. de Musset, sobre todo al protagonista de *Rolla* (drama, 1833), que pone fin con veneno a su

disipada vida tras haber pasado una última noche en casa de — una cortesana, así como al de *Lorenzaccio* (drama, 1834), que por hastío de la vida comete un — tiranicidio, en cuyo sentido no cree él mismo. En las copias que del byronismo hicieron los «jóvenes alemanes» el pesimismo quedó reducido frecuentemente a una pose a la que no respondía su motivación psicológica, y quedaba fijado como un cliché el final en la desesperación, en la locura o en el suicidio. Rasgos análogos caracterizan al Sila de Ch.D. Grabbe (*Marius und Sulla*, drama, 1827), al saduceo de K. Gutzkow (*Der Sadduzer von Amsterdam*, relato, 1834), a su César, amante infiel, intranquilo y triste (*Wally, die Zweiflerin*, novela, 1835) así como a una figura de amante parecido a éste en *Seraphine* (novela corta, 1837). N. Lenau transformó también a Fausto (*Faust*, poema, 1836), partiendo de los datos del personaje goetheano, en un desgarrado cuyo afán de perdición termina lógicamente en el suicidio, y el actor Larkens de E. Mörike (*Maler Nolten*, novela corta, 1832), que trata de eludir inútilmente, huyendo a la esfera más auténtica de un oficio manual, una ruptura de su alma entre la representación y la realidad, recurre igualmente al suicidio. La diferencia y el hastío como fase final de la actitud crítico-cínica se encuentran en Alemania por primera vez en la sintomática novela corta *Die Zerrissenen* (1832) de A.v. Ungern-Sternberg y están magistralmente representados en el personaje titular del drama de G. Büchner *Danton Tod* (1835), influido por Musset; en esta secuencia habría que nombrar además al agitador político Medon en la novela *Die Epigonen* (1836) de K. Immermann o al conde Bertram en el drama *Julia* (1851) de F. Hebbel. Una superación de esta enfermedad del tiempo la demostraron W. Alexis en la juvenil figura central de su novela *Zwölf Nächte* (1838), G. Freytag en *Graf Woldemar* (drama, 1847), y de forma más alegre J. Nestroy con la farsa *Der Zerrissene* (1844), en la que un hombre rico aprende en los remordimientos de conciencia por causa de un asesinato supuesto lo que es el sufrimiento real, y depone su indiferencia.

Las realidades políticas de los años treinta prestaron también al tipo del descontento causas y fines más concretos. Su desasosiego tradicional toma forma ahora en el tipo del cansado de Europa. La huida rousseauniana de la civilización al desierto de América ya había sido representada por J.-M. Loaisel de Tréogat (*Florello*, relato, 1776) pero sin efecto duradero, resonó como un paso de

sed romántica de actividad y del ansia por una naturaleza intacta en la novela *Florentin* (1801) de D. Schlegel y en la novela *Ahnung und Gegenwart* (1815) de J.v. Eichendorff, todavía en la primera parte de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) de Goethe se suprimió como «extravagancia» y «locura», pero luego en la edición definitiva (1829) se concibió, en virtud de la crisis industrial, como una solución sería de la joven generación en la figura de Leonardo, mientras que aproximadamente al mismo tiempo se fijaba la expresión «cansado de Europa» en los *Englischen Fragmenten* (1828) de H. Heine. En relación con el motivo del descontento aparece esta variante en *René* de Chateaubriand, aunque el joven aristócrata francés trata de eludir no tanto la civilización y sociedad europeas cuanto el propio pesimismo, que sin embargo tampoco lo elude en la selva virgen. El cansancio de Europa puesto de moda se manifiesta entonces en el exotismo aristocrático del conde Pückler-Muskau así como en las narraciones de H. Zschokke empeñadas en la superación democrática de barreras sociales (*Die Prinzessin von Wolfenbüttel*, 1804, *Die Liebe der Ausgewanderten*, 1815, *Die Gründung von Maryland*, 1820, *Der Creole*, 1830, *Lyonel Harlington*, 1844), haciendo que los conflictos amorosos condicionados por el origen no encuentren solución sino en la libre América. La liberación de la estrechez y prejuicios de Europa se representa con más énfasis y menos romanticismo en las novelas del huido de Europa Ch. Postl-Sealsfield (*Morton oder die grosse Tour*, 1835, *Der Virey und die Aristokraten*, 1835, *Die deutsch-amerikanischen Wahlverwandtschaften*, 1839-40, *Süden und Norden*, 1842), que insiste varias veces en la inferioridad numérica de colonos alemanes condicionada por la formación, realce afectivo y concepciones anticuadas. El cansancio de Europa fue, en virtud de las circunstancias políticas, un problema específico alemán. El motivo típico del tiempo se convirtió finalmente en 1838 para E.A. Willkomm en título de su novela *Die Europamüden* y contiene todo un espectro de destinos de emigrantes, cuyos objetivos intensamente deseados pero algo oscuros consisten en la libertad económica y religiosa, vida en una naturaleza auténtica e incluso en la creación de una nueva poesía.

Frente al sufrimiento del cansado de Europa existe también la solución de la «mejoría». Ya los *Wanderjahre* de Goethe presentaban en el tío de Leonardo a un cansado de Europa curado, que

vuelve a Europa y a su cultura; sin embargo en la novela de acento progresista *Das junge Europa* (1833-37) de H. Laube, Hipólito, hastiado en principio de la Europa prosaica y nivelada, se desengaña más tarde de la insipidez americana, y es linchado por americanos cuando quiere proteger a un trabajador alemán. B. Auerbach trató repetidamente la curación de la manía de emigrar o la renuncia en el último instante a la intención de emigrar (*Ivo, der Hajerle*, relato, 1873, *Der Viereckig oder die amerikanische Kiste*, relato, 1856, *Der Tolpatsch aus Amerika*, relato, 1876), F. Gerstäcker (*Die deutschen Auswanderer, Fahrten und Schicksale*, novela, 1847), Th. Robinson (*Die Auswanderer*, novela, 1852) y F. Kürnberger, que en su novela *Der Amerikamüde* (1855) se basó en las vivencias americanas de Lenau, trataron la decepción producida por la dureza económica de la vida americana. Para W. Raabe el emigrar es una aventura condenada al fracaso (*Die Leute aus dem Walde*, novela, 1863) o al menos una imprudencia de estudiantes (*Abu Telfan*, novela, 1868). G. Keller corrigió el viaje de regreso de Judith, en su versión del Grünen Heinrich como retorno desengañado (novela, 1879-80), convirtiéndolo en un retorno con ricas experiencias, pero en *Regine* (relato de *Das Sinngedicht*, 1881) presentó a uno que retorna por anhelo de cultura y en *Martin Salander* (novela, 1886) designó la emigración como «enfermedad del tiempo», que afectaba a hombres achacosos y países «agotados». Ya en 1872 el conde A.F. von Schack pudo poner en la introducción a la vuelta de su viaje a Oriente en la epopeya *Nächte des Orients* estas palabras: «El cansancio de Europa está pasado de moda». Sin embargo, al ir desapareciendo la fiebre migratoria, se mantuvo también como motivo literario, preferentemente con un desenlace que priva de su ilusión a los emigrantes o al menos la reduce (M. Halbe, *Der Kämpfer*, novela corta, 1909; W. Hegeler, *Die Frohe Botschaft*, novela, 1910; M. Dauthendey, *Raubmenschen*, novela, 1911-12; F. Moeschlin, *Der Amerika-Johann*, novela, 1912).

El distintivo de «cansado» se mantuvo también para el tipo del descontento a finales del siglo XIX cuando se extendía por toda Europa el llamado tedio de vivir del *fin-de-siècle*. Los héroes de esta época, descontentos y «mediocres», tienen todavía algo del desgarramiento romántico, pero están caracterizados sobre todo por la decadencia, soporitan la carga de generaciones, y la vida pesa mucho en su ánimo blando y también en su cuerpo débil.

No poseen ya el rebelde cinismo del pesimista de comienzos de siglo. Niels, del danés J. P. Jacobsen (*Niels Lyhne*, novela, 1880), es sólo en sus sueños un aventurero y poeta; aplaza como Hamlet su tarea para el futuro, al final está cansado del «constante tomar carrera para un salto que nunca llegó a dar»; de las ilusiones desvanecidas se va formando el ansia de la muerte, y la vida se le escapa de las manos. Los jóvenes melancólicos del joven H. v. Hofmannsthal fracasan sin haber vivido la vida (*Gestern*, drama, 1891); *Der Tor und der Tod*, drama, 1893), el escéptico Anatol de A. Schnitzler (*Anatol*, drama, 1893) no sabe cómo salir del conflicto entre ilusión y conocimiento de sí mismo. Los conceptos de la biología hereditaria favorecieron la decadencia del motivo: el descendiente de una generación de la alta nobleza (J.-K. Huysmans, *A Rebours*, novela, 1884) padece un morbosos pesimismo y tedio del espíritu mercantil de la época, se esconde en la artificiosidad esotérica de su hogar y acude, en su abatimiento, al catolicismo; el último vástago de una familia de artistas (R. Huch, *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngerem*, novela, 1893) no puede aprovechar sus talentos para crear, se enfrenta negativamente a la vida y huye de ella; junto a un padre creador se halla un hijo enfermizo e inepto para la vida (M. Gorki, *Foma Gordeev*, novela, 1889). Christian Buddenbrook (Th. Mann, *Buddenbrooks*, novela, 1901), claramente provisto de rasgos hipocondríacos, es el ineficaz vástago rezagado de una generación cuyo cansancio tiene efecto también en su hermano Thomas más disciplinado. Las figuras del joven H. Hesse están caracterizadas por la fatiga, y su conflicto entre una huida de o a los hombres se resuelve en el sentido de un alejamiento humano (*Peter Camenzind*, novela, 1904, *Unterm Rad*, novela, 1906). Malte (R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, novela, 1910), cuyas impresiones de la infancia y experiencias varoniles testimonian una parecida sensación de estar amenazado por la realidad, es un descendiente de Niels Lyhne y de su ineficacia; la novela significa la configuración y al mismo tiempo superación de la decadencia. La sátira esperada contra el tipo del decadente se presentó con la novela *Prinz Kuckuck* (1907) de O. J. Bierbaum, cuyo «lujurioso» termina suicidándose.

Si se busca en la literatura moderna una variante del motivo del descontento, la resistencia nacida

del malestar por la existencia asignada y que los personajes literarios oponen contra esta existencia podría considerarse como una nueva versión del antiguo esquema. Repetidamente aparece el motivo de una evasión del Yo o de una escisión del Yo en dos partes de tendencias separadas entre sí. En la novela *Die Unauffindbaren* (1948) de E. Kreuder, un agente inmobiliario abandona de pronto su profesión, a su mujer e hijos y se incorpora a la sociedad de los de paradero desconocido, que investiga el sentido secreto de la existencia humana más allá de la realidad cotidiana. Si aquí el objetivo es hallar el sentido, la renovación interior y la vuelta a un orden mejor, en la obra de H.E. Nossack (*Spirale*, novela, 1956, *Der jüngere Bruder*, novela, 1958) se acentúa más la negación de la existencia normal y la proclamación de lo «no asegurable» por parte de un mundo más auténtico. La fijación humana a un papel determinado, al que uno no puede sustraerse, se convierte para diversos personajes de M. Frisch (*Stiller*, novela, 1954, *Mein Name sei Gantenbein*, novela, 1964, *Biografie*, drama, 1967) en un trágico problema fundamental y aparece irónicamente roto en el viaje de Henderson (S. Bellow, *Henderson the Tinking*, novela, 1959) que parte hacia Africa y aparentemente satisfecho vuelve a los Estados Unidos. A. Andersch (*Die Rote*, novela, 1960) relacionó con más vigor el motivo de la marcha con un nuevo amor y con la vuelta a la «vida sencilla», mientras que F. Dürrenmatt (*Der Meteor*, comedia, 1966) lo desfiguró grotescamente convirtiéndolo en elemento irracional como comedia del literato constantemente reanimado, a quien no le es dado morir. En U. Plenzdorf (*Die neuen Leiden des jungen W.*, relato y drama, 1972) se une directamente con una de las variantes precedentes, dado que Gammmler, evadido de una existencia de chico modelo, se orienta por los casualmente descubiertos *Leiden des jungen Werthers*, aunque su muerte no es elegida por él mismo sino sólo sufrida por culpa propia, como corresponde a su intento complaciente de adaptación.

G.A. Bieber, *Der Melancholikertypus Shakespeares und sein Ursprung*, 1913; F. Hirth, «Der Zerrissene» (*Literarisches Echo*, 20), 1917/18; W. Imhoof, *Der «Europamüde» in der deutschen Erzählliteratur*, 1930; G. Thrum, *Der Typ des Zerrissenen*, 1931; W. Busse, *Der hypochondrist in der deutschen Literatur der Aufklärung*, tesis, Maguncia, 1952; W. Eickhorst, *Dekadenz in der neueren deutschen Prosadichtung*, 1953; H.K. Küfner, *Der Missvergnügte in der Literatur der deutschen Aufklärung*, tesis, Würzburg, 1860;

H.O. Burger, «Die Geschichte der unvergnügten Seele, ein Entwurf» (*Erlanger Universitätsreden NF*, 6), 1961; H. Frodl, *Die deutsche Dekadenzdichtung der Jahrhundertwende, Wurzeln, Entfaltung, Wirkung*, tesis, Viena, 1963; H.-G. Schmitz, «Melancholie als falsches Bewusstsein» (*Neue Rundschau*, 85), 1974; K. Obermüller, *Zur Melancholie in der barocken Lyrik*, 1974.

Deshonra — Rapto, violación.

Difamación — Mujer repudiada, La; Esposa difamada, La; Rivalidad; Traidor.

Doble.—El fenómeno del doble se basa en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consanguinidad, generalmente el de mellizos, de tal suerte que salta especialmente a la vista. La existencia de un doble tiene en cada caso un efecto sorprendente y hasta inquietante no sólo en el interesado sino también en su entorno y da lugar al juego, el mimetismo y al engaño.

Como motivo literario un doble real de tal índole abre ya un amplio campo para confusiones, representaciones y suplantaciones más o menos cómicas y hasta trágicas. En cuanto imagen inquietante, sin embargo, el doble de la creencia popular y de la fantasía se desplegó, más allá de lo racionalmente explicable, en una profusión de figuras espectrales del doble, que parecían estar engendradas por fuerzas mágico-místicas operantes en el destino del hombre y corresponder con frecuencia a las dos almas o al doble Yo del hombre. Una vez que su carácter enigmático no estuvo ya absorbido por la creencia en la magia, estas duplicaciones ficticias del hombre se hicieron perfectamente comprensibles por un desdoblamiento del Yo basado en una perturbación psíquica o por la pérdida de identidad de una persona.

Partiendo del parecido físico de dos personas se ha desarrollado un sólido esquema de comedias basado en los *Menaechmi* de Plauto, estrenados allá por el año 206 a. de C. Se produce un cúmulo de confusiones por el hecho de que uno de los dos hermanos mellizos, que se separaron de niños, llega buscando el otro a Epidamur, lugar de residencia de éste; los lugareños creen que es el hermano residente en esta localidad, suplanta en efecto a éste junto a una amante, pero se resiste a ser tenido por marido infiel, mientras que el otro hermano se defiende contra la sospecha que inevitablemente

aparece a su familia de que está loco, y todo se aclara al final cuando los dos hermanos se encuentran cara a cara. Redescubierto como materia aprovechable en el Renacimiento, fue adaptado especialmente en Italia, pero también imitado en España (Lope de Vega, *El palacio confuso*), y halló en la *Comedy of Errors* (1589/93) de Shakespeare su más importante innovación. Shakespeare motivó con más convicción la infidelidad del segundo hermano, ya que le hace seguir la vía extraconyugal sólo cuando, tras la llegada del hermano acogido por la esposa en lugar de él, se le ha negado la propia casa. Shakespeare desarrolló, además, el motivo del doble también en los dos criados Dromio, que igualmente incurren en numerosas confusiones y malentendidos. El cardenal Bibbiena (*La Calandria*, 1513) expuso la materia a otros efectos eróticos, transformando a uno de los hermanos gemelos en una hermana gemela que actúa vestida de hombre y haciendo que los hermanos, sin saber el uno del otro, se encuentren en Roma. A esta variante se ajustó también el autor desconocido de la comedia *Gl'Ingannati* (1527/31), donde la hermana gemela, vestida de paje y al servicio del hombre amado por ella, no sólo es mensajero de amor de éste ante la rival admirada por él, sino también motivo de que ésta se enamore del falso mozo. De este tejido salen hilos hacia España en la *Comedia de los engañados* (1567) de L. de Rueda y en la comedia *Twelfth Night* (1602) de Shakespeare, en la que el parecido físico entre hermano y hermana se refleja hasta en lo psíquico, pero la doble encarnación de esta unidad de alma permite, sin embargo, desenmarañar las intrigas amorosas y llevar a cabo matrimonios felices.

La sustitución —consciente— que se ofrece con el motivo del doble fue combinado tanto en la historia de los amigos † *Amis y Amile* (primero en versión latina por Rodolfo Tortario hacia 1090) como también en la de † *Tito y Gisipo* (por primera vez en Pedro Alfonso, s. XII) con el motivo de la — prueba de amistad que tiene lugar en la primera mitad de cada una de las dos narraciones. *Amis* sale triunfante del combate judicial (→ juicio de Dios) que sostiene por su doble y amigo y por el que *Amile* personalmente apenas hubiera podido limpiarse de la sospecha de una relación mantenida, aunque desmentida, con la hija del rey; en la segunda parte de la historia *Amis* se ve compensado por la reciprocidad de *Amile*. *Gisipo* cede sus derechos matrimoniales durante la noche de bodas y las siguientes a su amigo *Tito*,

amante mucho más apasionado, sin que la mujer advierta el cambio de papeles de los amigos extraordinariamente parecidos. Luego, cuando *Gisipo*, al marcharse su amigo, transforma el cambio concedido en una cesión oficial, se encuentra con dificultades que en la segunda parte de la narración hacen necesaria la intervención del amigo comprometido.

El hecho solo de presentar mediante un doble a un hombre de elevada posición, generalmente un príncipe o rey, fue, sobre todo en el drama español, una forma predilecta de acciones políticas engañosas. Así una reina (J. Grajales, *El rey por semejanza*, h. 1600), que en su cólera mandó matar al rey, hombre libertino, para protegerse a sí misma y al país contra los grandes de la nobleza, pone en su lugar a un doble, hijo de un campesino; este doble gobierna el reino de un modo ejemplar y enérgico, ataca con sangre fría las reiteradas amenazas que ella le hace de descubrir su identidad remitiéndola a su específica función y haciéndola finalmente su mujer. En Tirso de Molina (*La aventura con el nombre*, hacia 1630), un doble que gobierna con éxito sustituye igualmente a un tirano asesinado, sin embargo al final resulta ser hermanastro de éste y por tanto heredero legítimo. En la pieza anónima *A un tiempo rey y vasallo* (mediados del s. XVII) el Estado, amenazado por la muerte del monarca, ve surgir un salvador en la figura —interpuesta por un almirante— de un doble del difunto, a cuyo legítimo sucesor al trono cede luego el suplente su gobierno. También en *Sulpitia* (1672) de A. Draghi el doble Léntulo sustituye, a la muerte del rey, a éste. En la comedia de Lope de Vega *El palacio confuso*, refundida según los *Menaechmi* y que a su vez sirvió de modelo para el *Don Sanche d'Aragon* (1650) de P. Corneille, el regente tirano está aún vivo, pero su mujer neutraliza todas las acciones equivocadas de éste con ayuda de su doble y hermano gemelo, educado como campesino. En *El sastre del Campillo* (fines del s. XVII) de F. A. de Bances Candamo, un perseguido político se oculta en el campo bajo el papel de su difunto hermano hasta que un cambio de la situación política le permite quitarse la máscara. El motivo del doble, combinado con el motivo del pretendiente a la corona, aparece en la trama de un hombre que intenta hacerse pasar por el conde Balduino de Flandes caído en la batalla (G. de Bocángel y Unzueta, *El emperador fingido*, hacia 1650), en el trágico caso de Nuño Aulaga, que quiere adueñarse del poder en el papel del caído

rey Alfonso (J.R. de Alarcón y Mendoza, *La crueldad por el honor*, princ. s. XVII) así como en el argumento del falso rey Sebastián, que dramatizó J. de Cuéllar (*El pastelero de Madrigal*, h. 1660) y luego J. Zorrilla (*Traidor, infanado y mártir...*) y finalmente llevó a la narración R. Schneider (*Donna Anna d'Austria*, 1930). Un pastelero, a quien por su parecido se le ha convenido para hacerse pasar por el desaparecido rey de Portugal, se compenetra con este papel hasta identificarse a sí mismo con él y es ejecutado por los gobernantes españoles. El motivo del doble lo revelan también las diversas adaptaciones del argumento de † Demetrio, del falso † Valdemar y del falso † Federico II.

Dobles fingidos, en realidad dos papeles de la misma persona y un «falso» impulso del motivo, facilitan intrigas amorosas ya en el *Miles gloriosus* (h. 206 a. de C.) de Plauto, son especialmente apropiados para enmascarar a mujeres intrigantes (Mira de Amescua, *Amor, ingenio y mujer*; Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, 1617) y se aplican también para enmascarar a hombres conquistadores o metidos en apuros (Calderón, *El hombre pobre todo es trazas*; J.R. de Alarcón y Mendoza, *El semejante a sí mismo*).

Sin embargo también fue siempre eficaz para conflictos amorosos la forma del motivo del doble mencionada en relación con las historias de amigos. Hombres estrechamente vinculados y parecidos físicamente aman a la misma mujer tanto en *The Traitor* (1631) de J. Shirley como también en *The Love-sick Court* (hacia 1632) de R. Brome, que solucionó el conflicto haciendo que la consanguinidad de gemelos fuera al final sólo supuesta y por tanto improcedente; pero uno de los pretendientes se separa de la competencia incluso como hermano de la muchacha desconocido hasta entonces y ya no queda sino el desenlace deseado por todos. Mucho más a menudo que al amante, la literatura duplicó a la amada distribuyendo de buen grado en dos mujeres de aspecto parecido rasgos característicos opuestos. De ahí resultó una importante variante para el motivo del — hombre entre dos mujeres. En la leyenda de † Berta (*Karlmeinet*, hacia 1320) el rey Pipino sucumbe a un engaño del aya de su novia Berta; ésta es sustituida, en la noche de bodas, por la hija del aya muy parecida a la medrosa novia, que está de acuerdo con todo, de tal manera que el rey ve en Berta, que luego le hace saber sus legítimas pretensiones, a la criada, que él rechaza y quiere hacer matar; la

criada, sin embargo, que pasa por esposa suya, no se identifica como lo que es sino al parecer la madre de Berta, que la reconoce por el tamaño más pequeño de los pies. La duplicación de una mujer con el fin artificioso de crear el desconcierto seguía siendo un recurso corriente cuando ya en el Romanticismo, con el concepto del desdoblamiento del Yo, había adquirido el motivo del doble un fondo de tonos mucho más sombríos. Frontalbo (J. Grimm, *Frontalbo und die beiden Orbellen*, 1808) es castigado por haber tomado como verdad una visión en la que la doble de su mujer se había apoderado de él en lugar de ésta y había matado a la mujer que le amaba. En E.A. Poe (*Ligeia*, narración, 1838) la esposa, que sigue viviendo misteriosamente, se apodera del cuerpo de su sucesora destinado a morir, mientras que en *Bruges la morte* (novela, 1892) de G. Rodenbach, la sucesora doble, que se burla del culto conmemorativo que el marido hace con una trenza del pelo, es estrangulada con esta misma trenza de la primera mujer. Los dos austriacos H.v. Hofmannsthal (*Andreas oder die Vereinigten*, novela, 1932) y H.v. Doderer (*Die Strudlhofstiege*, novela, 1951) han establecido de muy diferente manera la duplicación de una mujer amada cuyos dos rostros ponen en gran dificultad al hombre a la hora de tomar una decisión aclaradora; Hofmannsthal como tarea casi mística de conquistar el amor de las dos mujeres y con ello invalidar a su vez el desdoblamiento esencial de la individualidad originariamente única; y Doderer como pertinaz juego del escondite de dos hermanas, la una intrigante sin escrúpulos y la otra puesta bajo su tutela y explotada por ella; los dos escritores, sin embargo, pretenden que esta duplicidad de la unidad contribuya a que el protagonista se encuentre a sí mismo.

El carácter inquietante y amenazador, que casi siempre toman, fuera de la esfera cómica, los dobles personales tratados hasta ahora, está mucho más pronunciado en el caso de desdoblamientos del Yo, que se producían mediante fuerzas mágicas y supraterráneas. Tales desdoblamientos arraigan profundamente en el ámbito de las creencias que las primitivas literaturas alumbraron. Estesícoro (hacia 600 a. de C.) ideó, para salvar el honor de Helena, la historia de una imagen engañosa que acompañó a Paris en su viaje a Troya. Por el contrario, la Helena real (Eurípides, *Helena*, 412 a. de C.; H.v. Hofmannsthal, *Die ägyptische Helena*, 1928) es llevada por Hermes a la isla de Faros, donde más tarde se reúne con su esposo,

que vuelve de Troya, y al mismo tiempo desaparece la imagen engañosa de Helena. Las imágenes engañosas, instrumentos de la astucia, servían generalmente para engañar a una persona que estaba en relación próxima con la imagen original. Zeus conquista el amor de Alcmena en la figura de su esposo † Anfitrón (Plauto, *Amphitruo*, 207/01 a. de C.). Las imágenes reflejadas un tanto toscas del Dios y Hero, la pareja Hermes-Sosía, fueron constantemente resucitadas a la vida literaria y se fusionaron con las figuras de los *Menaechmi* de Plauto en la *Comedy of Errors* (1589/93) de Shakespeare. De modo parecido a Zeus, Uter «Cabeza de dragón» consigue, con ayuda del mago † Merlín, una noche de amor junto a la reina Ygerne en la figura de su esposo; en el secreto de esta noche se envuelve el origen del rey † Arturo (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, 1132/35). Sigfrido, en algunas variantes de la leyenda alemana y nórdica de los Nibelungos, intercambia su figura con Gunter, vence protegido de esta máscara a Brunilda y sigue implicándose en un engaño que tiene que expiar con la muerte. En la historia india de *Nala y Damayanti* (*Mahābhārata*, s. V a. de C. - s. IV d. de C.) cuatro dioses, que no han sido complacidos por Damayanti, toman la figura de su amado, pero ante su estremecida plegaria dan a conocer sus atributos divinos —no sudan, no dan sombra y sus guirnaldas de flores no se marchitan—, de tal suerte que Damayanti puede descubrir el auténtico Nala. En las historias de encantamiento los espíritus malignos, espectros, — vampiros y ogros se transforman en hombres para engañar así a otros. En la leyenda judía el demonio Asmodeo utiliza la figura de † Salomón. Santos y ángeles cristianos, tanto en relatos sobre milagros como en leyendas, asumen en su calidad de mediadores la representación humana, así † María en la leyenda de la sacristana † Beatrix asume la función de la monja escapada. Gryphius creó una doble espectral de la amada Olimpia; para que Cardenio (*Cardenio und Celinde*, drama, 1657) se diera cuenta de su pasión prohibida, hace que la doble, en brazos de Cardenio, se convierta en esqueleto. El motivo del doble puede identificarse, en la variante de la muñeca animada, con el motivo del — hombre artificial.

La representación de un doble Yo realizado mediante un influjo supraterrrenal se concilia con la concepción dominante en la creencia popular de que la existencia del hombre en el sueño, en la imagen reflejada, en la sombra, incluso en el retrato

significa una segunda existencia y que la imagen es una parte viva de la persona. Según una concepción germánica, poco antes de la muerte o en el momento de la muerte del hombre se desdobra un segundo Yo que se presenta al moribundo y le anuncia así el «desenlace». Esta primitiva representación, con fundamento mágico, de un desdoblamiento del Yo se ha conservado sobre todo en el mito de † Narciso, muy extendido desde Ovidio (*Metamorfosis*, hacia 2-8 d. de C.). Narciso se enamora de su imagen recogida por el agua, en principio sin saber que es una imagen reflejada, y luego se vuelve más prudente y al mismo tiempo más desgraciado, ya que su amor nunca hallará cumplimiento; la visión del doble conduce a la percepción mortal del Yo eternamente dividido y sin embargo único.

La representación de una segunda existencia del hombre en la imagen, la idea —conciliable también con el cristianismo— de las dos almas, una buena y otra mala, en el pecho del hombre, el pensamiento en un dualismo físico-espiritual que provoca la lucha del Yo sensual con el Yo moral, todas las hipótesis, interpretaciones, declaraciones angustiosas en orden a un desdoblamiento probado o inminente de la personalidad fueron ampliamente consideradas por el Romanticismo y examinadas a la luz de nuevos descubrimientos científicos. De éstos formaban parte los experimentos de F.A. Mesmer, que observó comportamientos en sonámbulos y en personas en trance o en estados parecidos al trance, que evidentemente no podían explicarse totalmente como secuelas de hipnosis o magnetismo. Se descubrió, en efecto, un segundo carácter; el alma pensante se separaba del alma durmiente y hacía cosas que eran inconscientes al dormido. Tal observación parecía confirmar la divisibilidad de la identidad. El carácter que se manifestaba en el trance podía estar opuesto al normal; sus propiedades se habían «dormido» en una parte de su espíritu que era inaccesible a la conciencia racional. Aquí parecía abrirse un lugar de penetración en misterios cósmicos. Una conciencia duplicada del hombre era casi equivalente a una naturaleza doble. A esto se añadió la teoría de Fichte, expuesta en su *Wissenschaftslehre* (1794), de que todo el mundo se derivaba de la inteligencia del Yo, lo que suponía la certeza de la autoconciencia del Yo. La idea de que fuera del Yo no había ningún mundo objetivo cognoscible tenía que provocar una ruptura en el sentimiento del Yo como amenaza angustiosa. G. H. Schubert (*Die*

Symbolik des Traums, 1814) fusionó los conocimientos del mesmerismo con el tradicional principio ético dualista; según él las fuerzas subconscientes del hombre, que se liberan por ejemplo en el sueño, están sometidas a influjos espirituales de otro mundo distinto y superior.

Con estos avances seminaturalistas, semifilosóficos a zonas limítrofes, la literatura adquirió una nueva variante del doble, la encarnación del segundo Yo inconsciente y la proyección física del segundo de los dos moradores del espíritu. En este sentido dominaban en casi todos los autores que trabajaban con la variante del motivo interpretaciones alegóricas, en las que se hacía valer de nuevo el tradicional Yo bueno y malo. El doble es o el ángel amonestador, el Yo bueno reprimido, o el diablo correoso, la encarnación de las propiedades malas sólo a medias reprimidas. También el pasado de un hombre puede independizarse en su doble. Antes de Dostoievski (*Dvojnik* / *El doble*, novela, 1846) sólo E.T.A. Hoffmann había establecido dobles, aunque solamente algunos de los muchos creados por él, que estuvieran más allá del bien y del mal. En conjunto la variante del motivo del doble, típica del Romanticismo, pone de manifiesto el descubrimiento de la ruptura, que sin duda empleó con frecuencia medios todavía tradicionales de duplicaciones del Yo —sueño, sombra, imagen reflejada, retrato—, pero también creó dobles puramente quiméricos.

Una fijación anterior de la nueva experiencia del doble se encuentra en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96) de Goethe. El fatal encuentro con su supuesto doble le produce al conde una conmoción que se traduce en melancolía y obcecación religiosa. Sin embargo, el extraordinario parecido no sólo entre la condesa y su hermana Natalia, sino también entre ambas y su tía, la autora de las *Bekenntnisse einer schönen Seele*, le hace a Wilhelm comprender el sentido y relación que hay tras la aparente incoherencia de la vida. El doble como palabra y motivo debe su aparición definitiva a la obra de Jean Paul, que se adornó con elementos de la filosofía de Fichte y aplicó por primera vez la palabra «doble» en 1796/97 en la novela *Siebenkäs*: «Dobles se llaman aquellos que se ven a sí mismos». La mayoría de las «altas»-figuras de Jean Paul están poseídas del miedo al desdoblamiento del Yo. En las novelas *Die unsichtbare Loge* (1793) y *Hesperus* (1795) se expresa esto además mediante el miedo a imágenes reflejadas y figuras de cera; en ambas novelas el personaje central

habla a su segundo Yo puesto delante, y este encuentro con el Yo, que tiene lugar en el espacio del pensamiento, está a punto de desgarrar al hombre. Mientras que en *Die Unsichtbare Loge* el hermanastro de Gustavo ejercía una especie de función del doble y su amada Beata estaba conceptualizada como su «hermana fisiognómica», aparecen luego, en el *Siebenkäs*, dobles plenamente configurados, que además han intercambiado sus nombres, Leibgeber y Siebenkäs. El miedo al segundo Yo aparece aquí superado por el amor recíproco de los dos amigos, pero no el miedo a otros segundos Yos de los que Leibgeber se figura rodeado. Este libera a Siebenkäs de su aburguesado matrimonio cediéndole su nombre y profesión a la par que se tacha a sí mismo en la lista de los burgueses para vagabundear de acá para allá entre máscaras y nombres como víctima solitaria de su división interior. Una coexistencia, pues, de dobles, que a pesar de la dependencia recíproca no pueden fusionarse en una unidad, y en consecuencia también la aparición de Siebenkäs ante Leibgeber, que vive con el nombre de Schoppe, hace que éste, en la novela *Titan* (1800-03), termine en la locura porque cree haberse enfrentado a su segundo Yo. Si en *Siebenkäs* podían sacarse al motivo efectos todavía cómicos, en *Titan* es Schoppe una figura trágica que se hunde en la esquizofrenia. Su pupilo, el joven Albano, se ve rozado solamente por el miedo a la descomposición de la personalidad, huye de los Yos reflejados, destruye su retrato de cera y finalmente se ve liberado de su demoníaco amigo Roquairol, que se suicida; éste no era más que su doble en la voz y así pudo seducir a Linda, amada de Albano. También las mujeres de la novela comportan rasgos de doble: Idoine es una especie de Liane resucitada. En *D. Katzenbergers Badereise* (1809) Jean Paul insinuó el motivo una vez más en forma de una sustitución arrogada.

Próximo a Jean Paul está L. Tieck con su personaje Balder, en *William Lovell* (1795/96), cuyo solipsismo se ve afectado por la existencia del Yo corporal y se convierte en espanto ante la propia corporeidad. En un episodio de la novela *Der Zauberring* (1813) de Fouqué, la visión de una imagen reflejada suscita el miedo de verse también enfrentado al Yo como si fuera una figura. En la poesía de Chamisso, *Die Erscheinung* (1828), el segundo Yo, que resulta ser el psíquicamente auténtico, echa de casa al propietario de la misma, porque éste se ha adjudicado el papel de hombre noble; el Ego inconsciente más verdadero reemplaza

za el Ego vigente. Algo parecido expuso E.T.A. Hoffmann en *Die Brautwahl* (1820). En C. Brentano / J. Görres (*Wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher*, 1807) se trata de una especie de segundo Yo producido mágicamente. Aquí la figura central oculta bajo su cabellera un segundo rostro distinto del primero y que simboliza un segundo Yo fantástico; al quitar este rostro lo que queda es un ciudadano respetable. Fácilmente separable de su verdadero poseedor es la sombra de Schlemihl (A.v. Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), que luego se adhiere a un segundo señor. La segunda Isabel, sacada del Golem (Arnim, *Isabella von Ägypten*, 1812) es desenmascarada como doble y destruida por Carlos V.

También los dobles personales, confusiones y suplantaciones tomaron en aquella época de amplia problemática de identidad un carácter enigmático y abismático. La Alcmena de Kleist (*Amphitryon*, drama, 1807) puede fundir en su sentimiento a Dios y al esposo, pues ambos encarnan para ella la misma imagen, pero con la conciencia no puede comprender ella esta fusión, y se hunde en la impotencia al presentir el desdoblamiento de † Anfitrón. El adolescente que quiere imitar conscientemente una actitud semejante a la clásica estatua del espinario pierde el encanto y la seguridad en sí mismo (Kleist, *Über das Marionettentheater*, 1810). Otro doble descrito por Kleist (*Der Findling*, novela corta, 1811) aprovecha abusivamente su semejanza con el amante de juventud de su madrastra para deslumbrarla y violentarla. El molinero Rehbock pone calculadoramente en juego su semejanza con † Valdemar, desaparecido de la escena política por una muerte aparente (A.v. Arnim, *Der echte und der falsche Waldemar*, drama doble, 1813), al anunciar sus pretensiones al trono. El príncipe y el cómico ambulante, sirviéndose de su parecido, intercambian con provecho mutuo sus papeles (Arnim, *Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott*, narración, 1835), hasta que la mujer del príncipe se enamora del comediante y Ganzgott tiene que intervenir. El pensamiento en un posible rival mueve también al Wehmüller de C. Brentano (*Die mehreren Wehmüller*, narración, 1833), pero descubre en uno de los dobles a su mujer, que yendo de viaje se ha provisto de ropas de la misma clase que la de él, y en el segundo a un pintor rival, que quiere hacer negocios con su nombre. La relación, copiada del *Siebenkäs* de Jean Paul y que se transforma de enemistad en amis-

tad, entre el caballero Otto y su doble y hermanastro Ottur (Fouqué, *Der Zauberring*, novela, 1813), que aquí sólo intercambian los nombres de sus espadas y no los propios —como los personajes de *Siebenkäs*—, envuelve el tema de la asimilación recíproca de almas semejantes; y lo mismo sucede en *Reiseschatten* (1811) de J. Kerner.

En E.T.A. Hoffmann el motivo del doble llegó a ser determinante de la estructura. Lo implantó en numerosas obras y creó nuevas variantes de gran pluralidad de formas, desarrollando psicológicamente el principio romántico de la polaridad. En una serie de casos la forma externa de la conciencia desdoblada del Yo no es todavía la plena dualidad, sino una personalidad que aparece en dos figuras o con dos rostros (*Das Fräulein von Scuderi*, 1820; *Der goldene Topf*, 1814; *Klein Zaches*, 1819). En *Prinzessin Brambilla* (1821) el sentimiento del Yo del comediante Giglio, que sueña con una existencia más hermosa, se descompone en el torbellino de la danza. Por una parte se eleva hasta identificarse con su doble irreal, el Yo de sus sueños amado por Giacinta, por otra parte se enfrenta a él hostilmente y quiere destruir este Ego más viejo. Una mezcla feliz de rasgos burlescos facilita la armonización de la discrepancia mediante la aceptación del viejo Yo. También el caballero Gluck (*Ritter Gluck*, 1809) vive en la creencia de ser en realidad otro. En *Der Artushof* (1817) la fantasía del joven pintor Traugott se crea una imagen ideal, que vive en sus cuadros, según el modelo de Felicitas Berklinger, que se revela luego como el prototipo del aburguesamiento, mientras que se encuentra una doble real que satisface las exigencias realizables del ideal. En la *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* (1815), influida por *Peter Schlemihl* de Chamisso, la imagen reflejada, entregada espontáneamente como un regalo a la amada, se convierte en el doble que destruye la vida burguesa de Erasmo Spikher. En *Ignaz Denner* (1817) el diablo mismo, como doble de Andrés, comete en la figura de éste un crimen. También el perro de Berganza (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, 1814) experimenta el desdoblamiento de su Yo y por su sorprendente parecido con el hijo de una bruja es entregado a ésta y a su poder. Finalmente en varias obras de Hoffmann una persona viva es el doble de un difunto, cuyo destino, actos e influencias arrastra consigo y continúa. Albano, en *Der Magnetiseur* (1814), ejerce sobre una muchacha el pernicioso poder emitido anteriormente por un difun-

to, mientras que en *Der unheimliche Gast* (1819) la víctima puede conjurar la amenaza mediante una capacidad semejante del hipnotizador. Kreisler (*Lebensansichten des Katers Murr*, 1820-22) sufre con la creencia de que es idéntico al difunto y chiflado pintor Ettlinger, con quien le confunde por causa de su sorprendente parecido, y el destino de Ettlinger, que tomó el mismo rumbo que comienza a tomar el suyo propio, se apodera de tal manera de su espíritu que cree encontrarse finalmente con su doble. Al igual que en *Prinzessin Brambilla* la muerte del doble es al parecer la única posibilidad que queda de desembarazarse de él. Esta lucha —que llega hasta matar o creer que se mata— con el doble es la que caracteriza también la vida del monje Medardo (*Die Elixiere des Teufels*, 1815-16), que por su origen lleva ya una tara demoníaca. En esta novela los deseos del monje toman carácter de realidad —negativa o positivamente— en dobles contrapuestos: uno malo, el hermanastro de Medardo, y otro bueno, el extraño pintor y abuelo de Medardo. Cuando Medardo supone que ha matado a su hermanastro Victorino, se ve introducido en el papel de éste llegando a la autoidentificación, y de este modo es su Yo malo el que prevalece. Al mismo tiempo el demente Victorino se tiene por Medardo. Hoffmann ha fundido artísticamente el desdoblamiento de la conciencia y la confusión. En el momento en que Medardo se ha reconocido a sí mismo en su doble, comienza su reversión —a veces también aplazada de nuevo—, y emerge el doble bueno. En el círculo de los *Elixiere* se halla el inconsciente intercambio de funciones —limitado más al factor de la confusión— de los dos jóvenes de la narración *Der Doppelgänger* (1822), a los que una mágica relación une entre sí y el amor convierte en rivales. Mientras que aquí la mujer renuncia a los dos pretendientes, entre los que no es capaz de elegir, Hermenegilda (*Das Gelübde*, 1817) no puede ya distinguir al final entre su amado, que está lejos, y su doble cerca de ella; se halla en espíritu junto a aquél cuando él muere en el combate, pero inconscientemente junto a este otro, que celebra con ella una boda mística, y tiene que resignarse, despertada del trance, con la realidad del embarazo. Con esta mezcla de sentimientos originada por un doble ya no imaginario y con la confusión de fronteras entre alucinación y realidad en la conciencia de la mujer, Hoffmann se hallaba en proximidad inmediata con el argumento de 1 Anfitrión.

Tras el carácter demoníaco que el Romanticis-

mo dio al motivo del doble con su extenso desarrollo en cuanto a las posibilidades tan distintas de aplicación, se mantiene también su amplia difusión en la literatura de mediados y finales del siglo XIX, pese al realismo predominante. En ella los pasos entre el doble puramente imaginario, el doble unido a medios como por ejemplo una sombra o una imagen reflejada y el doble personal eran tan fluctuantes como los pasos entre el doble alegóricamente determinado y el doble sin valor moral y de fundamento psicológico. Las funciones tradicionales de dobles, tales como la confusión, representación y suplantación, no intervenían más que accidentalmente al aplicar el motivo, sin llegar a dominar como en épocas anteriores.

Un mero carácter de confusión y de representación con su correspondiente doble personal lo mostró el motivo, en proporción, pocas veces. Según el uso acreditado en las comedias, Hermann (J. N. Nestroy, *Der Färber und sein Zwillingsbruder*, 1840) vuelve justamente a tiempo para liberar a su hermano gemelo de las funciones que por su semejanza se le han impuesto. Ch. Dickens (*A Tale of Two Cities*, 1859) narró una variante seria de la vieja trama del intercambio de papeles. El noble francés Darnay reconoce en Carton, abogado inglés venido a menos, su vivo retrato físico; cuando Darnay es condenado a muerte en la Revolución francesa, Carton sube en su lugar al patíbulo, pagando así con su existencia inútil otro alto precio. También en la novela *Our Mutual Friend* (1864-65) puso Dickens de relieve el motivo del doble: John Harmon puede introducirse en una individualidad extraña, ya que es tenido por muerto desde que su doble, ahogado en el Támesis, fue identificado como Harmon, y así puede dirigir y examinar a todas las personas que administran su herencia y han de participar en su futuro, hasta que un día revela su identidad. El noble inglés Rasesendyll (A. Hope, *The Prisoner of Zenda*, narración, 1894) es coronado rey en una Ruritania de fantasía en vez del sucesor al trono, que está secuestrado, ejerce su alto cargo desinteresada y ejemplarmente y se lo cede en el momento crítico a su doble liberado por él. A. Huxley (*The Farcical History of Richard Greenow*, 1920) hace que su protagonista sea reemplazado cada vez durante el sueño por una personalidad de temperamento completamente distinto y de distinta ambición. En W. v. Scholz (*Perpetua*, novela, 1926), son de nuevo mellizos quienes se desplazan y se reemplazan en provecho y daño mutuo; al final Catalina,

de vitalidad demoníaca, es condenada a muerte como bruja; su hermana María, religiosa ejemplar, sufre en vez de ella la muerte en la hoguera, y Catalina se transforma en una especie de santa dentro del convento, donde ocupa el puesto de su hermana. En un marco plenamente realista se desarrolla la adquisición fraudulenta de los derechos de esposo por parte del compañero de armas de éste en el drama de L. Frank *Karl und Anna* (1927). El gran parecido de Karl con el marido Richard engaña a la esposa, que vagamente sospecha algo desleal, se enamora del soldado repatriado que está delante de ella y al final se declara también a favor de él cuando Richard regresa. G. Keiser, en su obra, asignó al doble una tarea importante y rica en variantes. En el drama expresionista *Die Koralle* (1917) el multimillonario mata a su doble y secretario para apropiarse de su vida sencilla, armoniosa y llena de amigos, y luego acepta de buen grado la condena a muerte como presunto asesino del multimillonario. La misma huida de sí mismo emprende el transformista Oliver (*Zweimal Oliver*, drama, 1926), que quiere apropiarse el papel de amante de Olivia; al volver el auténtico Oliver, aquél se ve desplazado y le mata para escapar a la miseria de la realidad. Pero con el disparo al otro se encontró a sí mismo, no tanto como asesino sino como el suicida cuya huida le ha conducido a la nada. Boris (*Villa aurea*, novela, 1940), que en la guerra cambió su identidad con un caído y desde entonces vive oculto, reconoce en el segundo marido de su mujer al doble de su Yo anterior, un héroe a quien Vera adora como a él. Al morir el segundo marido, Boris pretende convertirse de nuevo en el primero, pero Vera ve sólo la imagen ideal que ella se ha proyectado y no a él mismo, por lo que se decide a la renuncia; en una carta, sin embargo, le revela al verdadero Boris. Kaiser finalmente modificó también el motivo del doble eliminando el elemento heroico en el argumento de 1 Anfitrón e hizo que en *Zweimal Amphitryon* (drama, 1948) el general Anfitrón se purificara en el servicio.

Los dobles espectrales que aparecen en la literatura del siglo XIX corresponden generalmente a la idea, arraigada en la creencia popular, de un Yo bueno y otro malo, de la rivalidad de ambos y de su lucha recíproca. W. Hauff (*Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, 1826) transformó, como ya lo hicieron Hoffmann y Chamisso, la situación del señor de la casa, quien a su regreso se encuentra con un doble como propietario de la casa,

que es aquí el demonio en la figura del señor Hantreffer, quien estrangula al intruso. Dobles mágicos son también los dobles de las obras educativas tomadas de la tradición del teatro popular de Viena. El rey de los Alpes (F. Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828) representa ante el maníaco en la figura de éste sus defectos y le cura así de su misantropía. A pesar de la apariencia teatral de la duplicación provoca una enorme confusión psíquica en el ciudadano, que quiere matar de un tiro a su doble, pero recuerda a tiempo todavía la condición del espíritu: «Los dos tenemos sólo una vida». Por lo demás el doble se desarrolla técnicamente a partir de una imagen reflejada. En el cuento mágico de Raimund, *Der Verschwender* (1834), el doble, en el que Flottwell cree a veces ver a su padre, representa a un Flottwell de cincuenta años, y como tal le preserva de la ruina viviendo económicamente para Flottwell. También Flottwell intenta matar a su inquietante acompañante, pero no puede hacerle nada. Así como el doble representa al mismo tiempo una imagen de las posibilidades sin desarrollar del carácter de Flottwell, el Rustan onírico de F. Grillparzer (*Der Traum ein Leben*, 1840) se revela en la visión de los sueños como una variante espantosa del auténtico Rustan; el suicidio del Yo onírico libera de la pesadilla de su segundo Ego al que sueña y luego se despierta. En *Večer nakanune Ivana Kupala / Noche de San Juan* (narración, 1831), de N. Gogol, Bassavruk es un diablo y al mismo tiempo el doble del protagonista Piotr, y en *Judenbuche* (narración, 1842) de A. v. Droste-Hülshoff, el primo de Juan es un doble negativo de la figura principal y sólo se deja ver junto a ésta en el momento en que el mal se ha apoderado de ella. En E.A. Poe (*William Wilson*, 1839) el doble actúa como un Yo mejor y conminador que persigue por toda Europa a William, situado en peligrosa pendiente, hasta que éste le mata en desafío. En la muerte, la voz del doble, hasta entonces la única señal de diferenciación, se hace también igual a la del auténtico William, que está muerto para el mundo desde que se asesinó a sí mismo, a su mejor Yo, en el otro. En *The Murders in the Rue Morgue* (1841) de Poe, una especie de doble la representa también el mono, símbolo del ser instintivo que hay en el hombre, independizado y sustraído a la doma por la razón. Un componente psicológico más fuerte caracteriza la relación entre Jekyll y Hyde, su perverso hombre interior, liberado por él mismo mediante una droga (R.L. Stevenson, *The Strange*

Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, narración, 1886). Este Hyde comete todos los crímenes a los que se ha resistido Jekyll, se hace cada vez más grande y más fuerte a expensas de Jekyll, pero no puede, a pesar de todo, liberarse de su vinculación a éste, hasta que se mata él mismo y por tanto también a Jekyll. El contrapunto de esta narración inspirada por *William Wilson* de Poe lo constituye *Markheim* (narración, 1887) de Stevenson con un Ego mejor, que convence a Markheim de su perversidad, le hace abandonar su falso concepto de sí mismo y consigue que Markheim se presente a la policía. R. Kipling contó una historia parecida (*The Dream of Duncan Parrenness*, 1891) de un doble que induce al personaje principal a conocerse a sí mismo y mejorarse. En O. Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, narración, 1891) el retrato hace el papel de amonestador, ya que están marcadas en él todas las huellas de los vicios del protagonista, que no ha perdido su juventud ni hermosura; la mala conciencia que imperceptiblemente se cierne sobre el cuadro hace que al final Gray apuñale el cuadro, y él mismo toma entonces los rasgos deformantes del retrato y muere con el puñal en el corazón. Inspirado en E.T.A. Hoffmann, Dostoievski utilizó el motivo reiteradamente a partir de su novela *Dvojník / El doble* (1846), en la que representó ya un desdoblamiento de la conciencia con auténtica maestría, sin embargo en novelas posteriores lo utilizó considerando más los componentes alegórico-moralizantes. En *Besý / Los demonios* (1871-72) aparece el diablo como segundo Yo de Stavrogin, al que atormenta y angustia. Varios dobles ejecutivos llevan a efecto los pensamientos diabólicos de Stavrogin y desaparecen de la escena antes de que Stavrogin se suicide. En *Podrostok / El adolescente* (1875) Versilov se libera de su maligno doble pegándose un tiro; después de la muerte de éste se destacan en el superviviente Versilov los aspectos mejores. En *Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov* (1879-80), finalmente, Iván se encuentra frente a su sentimiento de culpabilidad, que poco a poco descompone su conciencia, en la figura del diablo, de tal suerte que admite ante el tribunal su responsabilidad por el parricidio, pero al mismo tiempo desfallece en una fiebre cerebral. En el drama *Hacia Damasco* (1898-1901), de Strindberg, realizan funciones de purificación en la figura central del «desconocido» tanto el mendigo, parecido a él, como el médico, que están concebidos claramente como partes de la psique del protagonista; el mendigo

doblega el orgullo del desconocido antes de ofrecerle como confesor la redención.

El libro de M. Dessoir, *Das Doppel-Ich* (1890), compendió lo que anticipó la psicología romántica semiintuitiva de la investigación posterior de la conciencia. A partir de la *Traumdeutung / Interpretación de los sueños* (1900) de S. Freud y de su *Psychopathologie des Alltagsleben / Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) podía configurarse el motivo por el conocimiento del psicoanálisis y bajo su influjo, sin embargo la literatura se atuvo a rasgos tradicionales y sólo muy lentamente fue dando cabida a las nuevas teorías. La época expresionista se inclinó hacia la alegoría. En el drama *Der Sohn* (1914) de W. Hasenclever el amigo es el segundo Yo más maduro del protagonista; le ayuda a conseguir la liberación tanto interna como externa y desaparece en el momento en que se ve aventajado por el Yo más joven. Los «Dream-Selves», en el fragmento de novela conservado de Mark Twain *The Mysterious Stranger* (1916), han surgido por intervención del diablo, que les ha dado cuerpo, y se rebelan luego contra los «Waking-Selves». En el drama *El árbol del conocimiento* (1919) de F.Th. Csokor, la sombra humana que se desprende durante el día de su cuerpo representa el Yo sexual, al que se dirige la mujer, que vuelve sin embargo de nuevo al marido cuando ella necesita protección y ayuda. La idea de matiz cristiano de E. Barlach de un Yo trascendente y auténtico, que acompaña como un doble al hombre, no toma forma independiente, sino que aparece sólo en las confesiones de sus protagonistas; éstos comparan al Yo trascendente con la estrella Sirio, con la cual su Yo terrenal se identificará en la muerte (*Der arme Vetter*, 1918), conceptúan a su Yo terrenal como portador de su individualidad y equiparan con Dios a su Yo trascendente (*Die echten Sedemunds*, 1920), o esperan que su Yo superior nazca de sí mismo (*Der blaue Boll*, 1926). En un drama de J.M. Becker, *Das letzte Gericht* (1919), el hermano gemelo del protagonista, muerto y resucitado como figura simbólica, encarna el Yo mejor de éste, vence en la lucha con él unas veces, sucumbe otras y al final se fusiona con el protagonista arrepentido. Influido tal vez por esta obra aparece el drama de F. Werfel, *Der Spiegelmensch* (1920), que está totalmente dentro de la tradición alegórica, ya que la victoria sobre el Yo reflejado, la autoglorificación, sólo es posible por el sacrificio de sí mismo. El Yo mejor se mata a sí mismo concluyendo así también con el Yo peor, pues ambos

tienen sólo una vida. Y. Goll (*Mathusalem ou le bourgeois éternel*, drama, 1922) creó un amante en la figura de tres dobles que se funden en una sola persona para la mujer cortejada, pero para el espectador han de representar tres aspectos esenciales de ella. En O'Neill (*The Great God Brown*, drama, 1925), Brown, afortunado pero pobre en amor, disfrazado de su agraciado y difunto amigo, no consigue apropiarse de la vida más rica de éste sino sólo cuando la muerte funde el destino de ambos en uno; el Ego malo (O'Neill, *Days without End*, drama, 1934) sólo puede ser superado por el arrepentimiento y por la vuelta a la fe. En la novela *Der jüngere Bruder* (1958) de H.E. Nossack, se representa como inútil y mortífera la búsqueda del Yo mejor asesinado y resucitado en un espiritual «hermano más joven».

Junto a estos motivos del doble de carácter alegórico se afirmaron los de carácter psicológico, sobre todo los motivos con desdoblamiento del Yo. La sombra, que presta juramento de fidelidad, de una mujer que luego rompió su juramento y envenenó a su marido se independiza al morir ésta y queda prendida en la pared (E. Mörike, *Der Schatten*, poesía, 1855); otra sombra se adueña de su anterior poseedor, a quien desplaza de sus derechos (H.C. Andersen, *La sombra*, cuento, 1847); una tercera se encuentra con su poseedor en todos los momentos decisivos de la vida (A. de Musset, *La Nuit de décembre*, 1835). Una nariz se hace independiente, viaja en el uniforme de un consejero de Estado en una carroza a través de Petersburgo, y su poseedor no puede demandarla en juicio por la causa de la diferencia social introducida (N. Gogol, *Nos / La nariz*, novela corta, 1836). Un espantajo se convierte en doble de su poseedor y le quita su puesto de tal manera que el desamparado Ästet acaba finalmente como espantajo (H. Esswein, *Herr Krautmann*, narración, 1912). Un sucesor de las románticas sombras desprendidas y de las mágicas imágenes reflejadas surgió todavía en la novela de H. H. Erwers *Der Student von Prag* (1900), cuyo protagonista desesperado termina por disparar a su doble, y aunque recibe a su vez una imagen reflejada, se siente él mismo también mortalmente alcanzado. El rasgo romántico de una existencia eclipsada por los antepasados lo adoptó H. Heine (*William Ratcliff*, drama, 1823), cuyo protagonista mata a la amada por influjo del doble, luego quiere matar al doble por venganza, pero reconoce que sólo él es responsable del asesinato, y se suicida. La idea de Hoffmann de un

doble póstumo se repitió en el relato de E.A. Poe *A Tale of Ragged Mountains* (1844), cuyo protagonista no sabe nada de su antepasado, pero en visiones ve ante sí su muerte y luego muere también de la misma manera. En *Thrwn Janet* (narración, 1887) de R.L. Stevenson, se trata de la vuelta a una nueva y diabólica existencia, y también *The Body Snatcher* (1885) de Stevenson contiene elementos del doble. En otra narración de Poe (*The Oval Portrait*, 1842) un retrato es más valioso para un hombre que la amada viva, quien finalmente se desvanece en provecho de la imagen. También en N. Hawthorne (*Prophetic Pictures*, narración, 1837) un retrato actúa de Alter Ego independiente, que anuncia de antemano un acto brutal del Yo original. Con frecuencia se puede comprobar el cambio por juventud, la reaparición como doble rejuvenecido (Bulwer-Lytton, *Strange Story*, 1862; Th. Gautier, *Avatar*, 1857; H. G. Wells, *The Story of the Late Mr. Elvisham*, 1897; A. Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, narración, 1918). En Francia, país en que Hoffmann tuvo especial influencia, en *Un fou?* (narración, 1854) y en *Le Horla* (narrac., 1886) de G. de Maupassant, se encuentra el motivo del segundo Yo parasitario, que trabaja contra su socio y que tiende a la independización. Los estados de angustia del perseguido por un fantasma, que terminan en suicidio, ya antes los había expuesto Dostoievski en *Dvojník / El doble*, libre de factores alegóricos y como un estudio de una manía persecutoria creciente, estudio que puede considerarse como una excelente elaboración del motivo. El deseo del protagonista de refugiarse en sí mismo, en virtud de sus complejos de inferioridad, y por otra parte el afán de hacerse valer y la esperanza de afirmarse producen en él la alucinación de que otro distinto y mejor —su ideal— ha ocupado su lugar en la vida y en el trabajo, de modo que, firmemente convencido de que sobra uno de los dos, entabla una lucha a muerte. En el punto cumbre de la psicosis el doble se transforma en varios, y el protagonista entra en el manicomio.

Las exposiciones dostoievskianas sobre complejos y alucinaciones, resultantes de ellos, producen el efecto de anticipos del psicoanálisis científico. También Hofmannsthal (*Reitergeschichte*, 1899) supo describir ya en un sentido anticipador similar las apetencias reprimidas, que súbitamente se manifiestan como rebelión en un soldado veterano; el doble sobrevenido anuncia aquí no sólo la muerte, sino también el segundo Yo que se libera. Más tarde Hofmannsthal introdujo conscientemente en su

obra un problema del doble desde un punto de vista psicoanalítico (*Andreas oder die Vereinigten*, novela, 1932). El opio (C. Farrère, *Les deux âmes de Rudolf Hafner*, 1904), la fiebre (R. Kipling, *At the End of the Passage*, 1889) y la conmoción psíquica (O. Sitwell, *The Man who Lost Himself*, novela, 1929) son las causas modernas no-místicas que hacen explicable la aparición de un doble fantasmal.

E. Lucka, «Verdoppelungen des Ich» (*Preussische Jahrbücher*, 115), 1904; M. Roehl, *Die Doppelgängerpersönlichkeit bei E.T.A. Hoffmann*, tesis, Rostock, 1916; O. Rank, *Der Doppelgänger*, 1925; O. Fischer, «Dějiny Dvojnika» (en: O.F., *Duse a slovo*), Praga, 1929; W. Krauss, *Das Doppelgänger-motiv in der Romantik*, 1930; R. Tymms, *Doubles in Literary Psychology*, Cambridge, 1949; M.K. Merzbach, «Die Wandlungen des Doppelgänger-motivs in Georg Kaisers letzten Werken» (*German Quarterly*, 28), 1955; N. Reber, *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*, 1964; M. Wain, «The Double in Romantic Narrative» (*Germanic Review*, 36), 1961; U. Bartholomae, *Die Doppelersönlichkeit im Drama der Moderne*, tesis, Erlangen, 1967.

Duelo.—A finales del siglo XV y principios del XVI el duelo, ilegal pero ajustado a unas formalidades, sometió la — venganza privada, que había permanecido viva hasta ese momento y que echaba mano de cualquier medio, a una especie de proceso institucionalizado, que impedía abusos, y sustituyó al duelo judicial (— juicio de Dios) cada vez más reprimido por la Iglesia desde el siglo XII y que intentaba arbitrar decisiones sobre litigios oscuros y difíciles. El duelo fue considerado como el medio más prestigioso de eliminar ofensas. Su misión consistía no tanto en el castigo de delitos cuanto en la expiación como reconciliación. Los llamados tribunales de honor, cuyos orígenes se sitúan en Francia a principios del siglo XVI, se ocupaban tanto de la autorización como de la forma de dirimir un duelo, y como asistentes y testigos del combate actuaban los padrinos, como puede comprobarse desde la segunda mitad del siglo XVI. Mientras que el desafiador gozaba generalmente de todas las simpatías, la Iglesia y el Estado condenaron oficialmente el duelo. Puesto que la venganza era asunto de Dios, el concilio tridentino (1463) prohibió tanto los duelos judiciales como también los ilegales bajo la pena de excomunión. Las jerarquías terrenales, tendentes a convertirse en poderes centrales, se dejaban guiar a su vez por el pensamiento de que un agravio cometido contra un subordinado era un agravio hecho al mismo

tiempo al soberano y al Estado y por eso la persecución penal formaba parte de sus atribuciones. La venganza privada fue considerada ya desde el siglo XIV como delito contra el Estado. La — venganza sangrienta por asesinato se castigaba en la Inglaterra isabelina con la misma pena que el asesinato, pero los duelistas fueron indultados a menudo por la Reina en reconocimiento de las leyes caballerescas. En el período siguiente aumentaron los duelos por influjo escocés, y una prohibición por parte de Jaime I en el año 1613 así como su tratado *The Peacemaker* (1618), con que intentó abolirlos, quedaron sin efecto. Con especial pertinacia fue defendido el duelo en Italia, Francia y sobre todo en España, cuyos nobles pudieron presentar un código de honor excepcionalmente extenso. El terreno del duelo era aquí el campo del honor, y quien no quería acreditarse en él, era tenido por hombre sin honor. Verdad es que no existía privilegio alguno de nobles a una guerra privada, y en tiempos anteriores, en 1522 por última vez, el rey había asumido la jurisdicción con la convocatoria de un — juicio de Dios, pero la norma general era que el deber ético del caballero estaba por encima de la jurisprudencia pública y que el Estado tenía que postergar su pretensión. Sin embargo, hacia finales del siglo XVI fue imponiéndose poco a poco también en España el legislador. En Francia, ya en 1556, el duelo estaba prohibido bajo pena de muerte y se había instituido un tribunal para dirimir los lances del honor. La prohibición fue confirmada en 1579 por el edicto de Blois y en 1609 fue decretada de nuevo por Enrique IV, quien sin embargo permitió el — combate judicial para reprimir las desenfadadas contiendas privadas. Mayor importancia dio Richelieu a su prohibición en el año 1626, y no tuvo reparo en reprimir mediante severos castigos las anárquicas contiendas de la nobleza, que no obstante siguieron dirimiéndose en el duelo en el reinado de Luis XIV. En todos los países europeos el duelo pasó de la nobleza a la oficialidad formada originariamente por ésta y a los altos funcionarios de formación académica, y en ambos se mantuvo su validez, pese a todas las prohibiciones oficiales, hasta los umbrales del siglo XX. Precisamente en el último período tuvo en cierta medida un carácter simbólico, ya que en lo esencial servía para dirimir lances de honor. En este sentido frecuentemente se combatía sólo hasta producir una herida sangrienta pero no hasta el desenlace mortal, pues la sangre lavaba la mancha moral. El derecho penal alemán

castigaba con penas especiales el duelo concertado con armas mortales, la provocación, su comunicación mediante padrinos así como la participación en un duelo, hasta que obtuvieron vigencia a este respecto las disposiciones generales, como por ejemplo la sanción por lesión corporal.

El duelo fue así, ya en su primera aparición como motivo de literatura, una acción punible que sin duda respondía por entero al concepto del honor de toda una capa social, pero que estaba prohibida por la ley. Por eso el motivo es, desde muy antiguo, doblemente dialéctico. El duelista se encuentra en conflicto con su adversario, que le ofendió o fue ofendido por él, y además en conflicto con la autoridad. Esta doble tensión la siguió poseyendo el motivo en creaciones modernas. La sorprendente aceptación que tuvo en el siglo XVII se explica por las prohibiciones del duelo anteriormente decretadas o aumentadas, que lo convertían en tema apasionante y polémico. Nada menos que en nueve obras teatrales de Calderón se muestra el motivo del duelo ya en el título, y de los 35 dramas de Th. Corneille, que reiteradamente se inspiró en temas y autores españoles, veinte tienen relación con el duelo. Para quitarle al duelo calificativos temporales tales como actual, anacrónico o arcaico y presentarlo como realidad establecida y extraordinaria, Calderón lo ejemplificó en hombres fuera de lo común de tiempos atrás. En Calderón y otros dramaturgos del Siglo de Oro, un duelo como mandato del honor se asociaba sin ninguna dificultad al duelo en cuanto —juicio de Dios, frecuentemente utilizado para el teatro por su probada eficacia escénica. Por el contrario, la novela española, por ejemplo la de Cervantes, niega la validez del código del honor, así como la obligatoriedad del duelo, y aboga por el tratamiento discreto de agravios hechos contra el honor, así como por el rechazo preventivo de agravios futuros. Los dramaturgos franceses prefirieron el motivo del duelo influidos seguramente por el teatro español, aunque ya precedentes representaciones de la sociedad francesa de la época incluían las muy discutidas leyes del duelo, y también aquí la convención dramática concordaba con la concepción racional: el drama aireaba el problema cuando el Estado tenía que imponer su causa incluso con la nobleza. Así el duelo en la obra de teatro se elevó sobre el nivel de un mero efecto teatral. En sólo 18 obras —doce se pueden fijar antes de 1640 y seis después— de más de cien

examinadas se desarrolla un duelo en el escenario, y en las restantes como acción encubierta. Muy a menudo se le ofrecía al espectador el comienzo, mientras que se evitaba el representar el ulterior desarrollo de la lucha y el autor se resignaba de tal manera que desde 1640 se prohibió en el escenario el derramamiento de sangre. La utilización del motivo del duelo en Francia alcanzó su punto culminante en el decenio de 1630 a 1640 con 33 dramas. También en la Inglaterra isabelina se hubiera considerado como un anacronismo el duelo como elemento de acciones escénicas contemporáneas establecido sin discernimiento de no haberlo complementado eficazmente la caracterización de la historia, preferida de todos modos por los autores dramáticos. Además el duelo como tal suministró un material literario sugestivo y extraordinario: como en general estaba prohibido, al tener que mantenerse en secreto y dirimirse preferentemente al alba en un lugar solitario fuera de los muros de la ciudad, obligaba al participante superviviente a desaparecer o a emprender la huida al extranjero, y las armas sacadas en palacios o en presencia de príncipes aumentaban su penalidad como delito de lesa majestad (Schiller, *Don Karlos*; Goethe, *Torquato Tasso*).

Según el testimonio de sus escritos muchos autores representaban como algo natural e irreprochable el duelo convocado de acuerdo con el código del honor. Un padre está facultado y obligado a exigir cuentas a aquel que violó a su hija, aun cuando para ello pague con la muerte (Dorimond, *Le Festin de Pierre*, 1658). Un hombre, para vengar el honor de su padre agraviado por la ofensa hecha a la honra de su hermana, tiene que desafiar incluso a su mejor amigo, que respeta también este derecho (J. Shirley, *The Maides Revenge*, 1626). Asesinar al seductor de la hermana es infame, pero batirse en duelo con él, aun siendo amigo (— prueba de amistad), es honroso (Cinq Auteurs de Richelieu, *L'Aveugle de Smyrne*). Un desafiador renuncia al duelo cuando reconoce en el adversario al que le ha salvado la vida, pero éste insiste en dirimir el duelo, que es válido no para la muerte sino para acreditar a ambos (Ph. Quinault, *Alcibiade*, 1658). Un padre no se declara responsable de los actos de su hijo, pero sí dispuesto a batirse por el honor de éste (J. de Rotrou, *Les deux pucelles*, 1636). Los castigos que amenazan a un duelista se declaran injustos. Si el caído en un duelo tenía mejores relaciones con la corte, el superviviente sale perdiendo en cualquier caso y tiene

que huir (P. Troterel, *L'Amour triomphant*, 1615). Un condenado a muerte por causa de un duelo está firmemente convencido de que las leyes del honor tienen primacía sobre las del Estado (J. de Rotrou, *Dom Lope de Cardone*, 1649); otro duelista califica de «asesinato público» la ejecución con que se le amenaza y puede escapar sirviéndose del soborno y de relaciones amorosas (P. Corneille, *L'Illusion comique*, 1636). En diversos casos concede el indulto el mismo rey que ha promulgado las leyes contra el duelo (Le Comte, *La Dorimène*, 1633). En ninguna de las numerosas obras francesas con el motivo del duelo es ejecutado realmente el vencedor y superviviente. P. Corneille fue quien con más fuerza abogó por el duelo, no sólo en *L'Illusion comique*, sino sobre todo en la tragedia *Le Cid* (1636), que glorificaba el código de honor de la hostil España. Culmina esta tragedia en el pensamiento de que un mismo e inflexible pundonor acredita a Rodrigo y a Jimena como digna pareja el uno del otro. El rey admite el derecho de Rodrigo a un desagravio mediante el arma así como también cede finalmente a la insistencia de Jimena en el duelo —judicial—, aunque el rey no asiste con su corte a este duelo en señal de desaprobación. El drama cidiano de U. Chevreau (*Le Mariage du Cid*, 1637), de la misma época, se expresa con respecto al pundonor con más indecisión, pero toma el duelo con naturalidad. El poco valor que para la época tenía la sangre y la muerte lo revela un argumento puesto en circulación por el español F. de Rojas Zorrilla (*Obligados y ofendidos*, 1640), en el que están implicados causalmente dos motivos del duelo. Un noble ha ayudado a un duelista, le ha prometido asilo y concedido hospedaje. Al comprobarse que en este duelo ha perdido la vida el hermano del auxiliador, éste no puede mantener su promesa. La muerte del hermano le obliga a desafiar al duelista superviviente, quien por el momento no es digno, sin embargo, de un combate y tal vez ni de la muerte, porque no ha podido eliminar todavía una mancha en el honor de su padre. Por eso se aplaza el enfrentamiento y siguen vigentes el derecho de hospitalidad y el agasajo hasta que se establece la capacidad de satisfacción. De este argumento se apoderan en seguida tres dramaturgos franceses (F. de Boisrobert, *Les généreux ennemies*, 1654; P. Scarron, *L'Ecolier de Salamanque*, 1654; Th. Corneille, *Les illustres ennemies*, 1655), de los cuales Scarron es el que más se ha ceñido al original español. Cada uno de los tres creó una complicación adicional

distinta para no dejar que el duelo aplazado se celebrara luego con todos los honores. Los duelos fueron también ensalzados como procedimientos de prueba y como línea divisoria de caracteres, demostrándose en uno que rechazaba el duelo con inusitada cobardía cuánto se avergonzaban de él su dama y su criado (G. Guérin de Bouscal, *L'Amant libéral*, 1636). Todavía en 1774 el español G.M. de Jovellanos emprendía con gran aplauso nuevas represalias contra el duelo en *El delincuente honrado*.

Una actitud conciliadora hacia el duelo y la prohibición del duelo la mostraron los autores al hacer que la autoridad impidiera o contrarrestara el intento en que peligraba la vida o al mostrar a los duelistas mismos como dispuestos a la reconciliación. El «moro», cuya nobleza de espíritu es ejemplar (G. Della Porta, *Il moro*, 1607), no sólo arroja su propia espada cuando se rompe la del enemigo, sino que renuncia también al enemigo derrotado, que luego resulta ser su hermano. Un duelista comprueba que el adversario es un amigo de su hermano, baja acto seguido la espada y pide perdón (A. d'Ouville, *L'Esprit follet*, 1638/39). Dos jóvenes, cuyos padres son compañeros de negocios, se tienden la mano en el lugar previsto para el duelo, se evitan el riesgo del derramamiento de sangre y se aseguran un día que termina felizmente (Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, 1765). El duelo entre dos hermanos se evita sólo a duras penas (G. Della Porta, *I fratelli rivali*, 1601). J. de Rotrou presentó en *Florimonde* (1635) cuatro duelos, todos los cuales fueron interrumpidos, dos por la intervención de las mujeres y los otros dos por amigos. Los duelos de honor podían contrastar también con desafíos precipitados, infundados o poco correctos y seguir así caminos intermedios (Th. Middleton/W. Rowley, *A Fair Quarrel*, 1616). Al menos los hombres de importancia y provecho para el Estado no deberían arriesgar su vida (J. de Rotrou, *Dom Lope de Cardone*, 1649); el rey indulta al vencedor, condenado a muerte, cuando se comprueba que el vencido vive. Un arrepentimiento demasiado tardío después de un duelo, cuya víctima ha perdonado aun en la muerte, hace sospechar del ilegal desafío, de su fin y de sus consecuencias (Sr. de Ch., *La Supercherie d'amour*, 1625; Anón., *Le Duelliste malheureux*, 1635). Puede servir también de acicate a la razón el trastorno que ocasionan los duelos en dos familias rivales (G. de Scudéry, *Orante*, 1633). El más claro detractor del duelo ha sido Molière en el *Dom*

Juan (1665): Una antigua deuda personal de gratitud y el deber de pedir satisfacción por la deshonra de su hermana reclaman de Don Carlos una consideración equitativa y se decide por respetar la vida del — seductor.

El motivo del duelo se suaviza en gran medida cuando aparece como duelista una mujer disfrazada. El motivo de la — amazona, que ya había contraído una vinculación con el — combate judicial del medievo, reduce el grado de peligrosidad en el mero motivo del duelo e incluso pone en ridículo a menudo las cosas y personas que en él intervienen. El duelo entre una mujer disfrazada y un hombre, unidos casi siempre por una, posiblemente entibiada, relación amorosa, tiene que redundar forzosamente en perjuicio de la mujer. El amante le produce una herida fatal (Beaumont/-Fletcher, *The Maid's Tragedy*), o el hombre, espantado de su acto, no rehúye su detención, y es condenado a muerte; su amada, oportunamente restablecida, le salva (Grandchamp, *Les Aventures amoureuses d'Omphale*, 1630/31). Pero la herida puede significar también para la mujer la muerte inevitable, cuya culpa tendrá que soportar el hombre en el futuro (Ph. Quinault, *Comédie sans comédie*, 1655). Un matiz más alegre ofrece el desafío cuando con él se representa en cierto modo la lucha de todo sexo femenino contra la infidelidad de los hombres (Ghirardi, *La Leonida*, 1585) o de una mujer contra otra por causa del amado (Ph. Quinault, *Les Rivaies*, 1653). El motivo incurre casi por completo en la bufonada cuando no es la mujer la que desafía, sino la desafiada por causa de un malentendido, y no sabe cómo salir del apuro (J. Montfleury, *La Femme juge et partie*, 1668).

Con esta situación el motivo raya con aquella variante cómica en la que un cobarde sirviéndose de excusas rehúye el duelo. Para esta variante del motivo los autores aprovecharon desde el siglo XVI rasgos del fanfarrón de Plauto, transfiriendo del soldado a los duelistas la cobardía del Miles gloriosus. Mientras las hazañas guerreras del antiguo fanfarrón, ostentosamente propagadas, no hacen más que provocar la sospecha de cobardía, ésta hay que considerarla en el que renuncia al duelo. En *Il moro* de G. Della Porta, junto con el duelo formal del protagonista, se cierne un segundo duelo entre él y el presuntuoso Capitano, que se jacta de sus muchos duelos realizados, pero de pronto se achica confesando su ruindad y miedo, de tal suerte que se hace posible un desenlace amis-

tos. Los que se niegan al duelo tratan de disculparse generalmente diciendo que el adversario no es de igual condición (Della Porta, *La sorella*); el fanfarrón se aventura a la pretensión de un desafío formal ante caballeros y señores. Otro jactancioso hace alarde de conocer las reglas del duelo, que no se cumplen en el desafío a él transmitido (S. Oddi, *Prigione d'amore*, 1576). Una mentira sirve de evasiva (G. Della Porta, *La Cintia*, 1601; Shakespeare, *As You Like It*, 1598/1600), aunque sea afirmando que las autoridades no pueden engañar (Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, 1654). Si se demuestra que las palizas no hieren el honor, no necesita uno desafiar a nadie (Della Porta, *La furiosa*). Incluso el sufrir puntapiés puede interpretarse como valentía si con ello se evitan consecuencias de lucha (Beaumont/Fletcher, *A King and no King*, 1611). El duelista burgués se abofetea a sí mismo para enfurecerse contra el seductor de su mujer (Molière, *Sganarelle*, 1660). Frecuentemente se asigna el papel de cobarde a los criados, que —tanto en su aspecto serio como en el cómico— son en su mayor parte enemigos declarados del duelo. Como en Sancho Panza y en los pícaros de la épica española los criados del teatro español y francés mantienen su enfoque realista de la vida cuando sus señores se embriagan en exagerados conceptos del honor. Los criados disfrazados de nobles son injuriados o maltratados, no se defienden, y tras el daño no les faltará la burla y el desprecio (Baron, *Rendez-vous des Tuileries*, 1685; Molière, *Le Sicilien*, 1667). Las reflexiones del abatido Jodelet (P. Scarron, *Jodelet duelliste*, 1643) sobre sus deberes como hombre de honor ponen en ridículo tanto el pretendido pundonor del criado como la institución del duelo, a la que finalmente se somete entre lamentos. El mismo efecto ridículo producen las consideraciones sobre si el señor se siente ofendido cuando alguien abofetea al criado (A. d'Ouille, *L'Esprit follet*, 1638/39; Th. Corneille, *Les Engagements du hasard*, 1647; Champmeslé, *Le Parisien*, 1682); en Th. Corneille incluso se entabla al final un duelo para determinar quién ha de batirse en duelo con el ofensor. Pero un criado también puede sentirse ofendido en el honor de su señor y querer intervenir por él, por mucho que tema las consecuencias (J. de Rotrou, *Clarisse*, 1641). No sólo el criado, sino también otras clases sociales no-militantes producen un efecto cómico como duelistas eventuales. Un pedante y un criado se injurian, y ambos temen que el otro activará el enfrentamiento

posterior (J.-F. Juvenon de la Thuillerie, *Crispin bel esprit*, 1681). También en el ámbito pastoril se constituyó el duelo como medio de comicidad. Un pastor alega que va contra su honor de pastor el batirse con la espada en lugar de con el cayado, y que teme convertirse en asesino (Th. Corneille, *Le Berger extravagant*, 1652).

La inferioridad social del duelista adversario, barajada como argumento frecuente en las variantes cómicas del motivo, adquirió una importancia real y, tomando como ejemplo más o menos las reglas que regían en desafíos equiparables de la Edad Media, se constituyó en criterio en el siglo XVII hasta tal punto que para un noble era deshonroso enfrentarse contra un hombre de origen más bajo, y a un hombre de origen humilde se le achacaba como delito el pretender medirse en combate con un miembro de un estrato superior. Igualmente constituía una infracción el que un lacayo provocase en duelo a un burgués (G. Marcoureaux de Brécourt, *Le Jaloux invisible*, 1666). Una burguesa que recibe de una baronesa un desafío y rehúye el duelo hace, naturalmente, un efecto ridículo (Dancourt, *Le Chevalier à la mode*, 1687). Un adversario demasiado viejo y otro demasiado joven podían ser rechazados como de desigual condición (Scarron, *L'Ecolier de Salamanque*, 1654; P. Corneille, *Le Cid*). Por el contrario, el amor a la misma mujer podía anular diferencias de condición y en la rivalidad podía ser aceptado como adversario en el duelo un burgués o incluso un pastor (Montreux, *Diane*, 1593; Auvray, *Madonte*, 1628).

Una práctica tan sumamente rígida y responsable de tanto derramamiento inútil de sangre tenía que atraerse la crítica de la era del humanitarismo. Ya en los primeros números del semanario moralista *The Tatler* (1709 sigs.) se tomó partido contra el duelo, y en 1711 Steele se pronunció en el *Spectator* en el mismo sentido. En la literatura del siglo XVIII, que propagaba la razón, la medida, los derechos del corazón, la tolerancia y la igualdad humana, no tenía cabida el enmarañado y oscuro concepto del honor de los siglos XVI y XVII, y son raras las obras que incluyen un duelo en serio. S. Richardson, que había ajusticiado a Lovelace, seductor de Clarisa (*Clarissa*, novela, 1747-48), todavía mediante la muerte en duelo, hizo que el protagonista de la novela *Sir Charles Grandison* (1753-54) rechazara un castigo que se le imponía por igual motivo. Un duelo ocasionalmente introducido en la obra literaria sirve en general para ca-

racterizar una pasión extremada o extraviada y en cualquier caso termina negativamente. En la tragedia de J.W.v. Bawe *Der Freygeist* (1758), Clerdon, mal orientado por un falso consejero, desafía de improviso a su amigo Granville, y mientras éste no hace más que resistir con lentitud y combatir a la defensiva, Clerdon le hiere mortalmente y paga luego esta acción con el arrepentimiento y el suicidio. El Beaumarchais de Goethe (*Clavigo*, drama, 1774), aunque está en su derecho frente al ofensor de su hermana, se decide en principio por adoptar una actitud de tolerancia y condescendencia, ya que Clavigo prefiere una declaración de culpabilidad antes que el duelo. Sin embargo cuando Clavigo reincide y vuelve a hacerse un infame, le atravesía con la espada en el duelo junto al ataúd de María, que ha muerto convencida de una nueva traición de Clavigo. El joven Wild (alias Bushy) de F.M. Klinger (*Sturm und Drang*, drama, 1777), una de las figuras más exaltadas de aquel período, desafía al capitán Berkley a un duelo con espadas, que él declara como una forma honrosa de venganza por el agravio hecho a su padre. En *William Lovell* (novela, 1795 a 1796) de L. Tieck, el duelo forzado, del que Lovell finalmente cae víctima —como Lovelace en *Clarissa* de Richardson—, se presenta no obstante como justo castigo por la larga serie de infamias nacidas de un individualismo sin límites y de una indiferencia moral. Sin embargo también aquí distingue al adversario duelista, el amigo íntimo que Lovell ha perdido, una absurda manía persecutoria, que no le permite encontrar la satisfacción mediante la venganza consumada.

En el siglo XIX, después de un período de desvalorización del duelo generalizada y llevada a cabo casi siempre de un modo tácito, se hizo valer de nuevo el motivo del duelo, si bien con supuestos inversos. Si en los siglos XVI y XVII el factor estimulante fue la desaprobación gubernativa del duelo, considerado como inviolable bien jurídico no sólo entre los nobles, ahora lo era la condena general del duelo, considerado como un privilegio anacrónico y agarrotado en formalismos, que arriesga la vida humana para fines impropios y que se arrogó, tras la nobleza, el cuerpo de oficiales y funcionarios. Frente a períodos anteriores, tuvo escasa participación en el motivo del duelo y poco reflejo en la literatura la actitud del Estado, que, ajustándose a la letra de la ley, condenaba el duelo, se sentía comprometido con el código del honor de las capas sociales directivas, evitaba en lo posible que se practicara el duelo entre oficiales,

funcionarios y también entre estudiantes y castigaba a los duelistas por regla general con un arresto honroso.

Lo problemático del duelo se hacía ver en principio en casos extremos que no se superaban en seguida con un sentimiento natural del honor. Así un escritor, ante su incapacidad declarada de rehabilitación, no ve otra salida que disparar por la espalda a su adversario, convirtiéndose, sin saberlo, en asesino de su hermanastro (L. Robert, *Die Macht der Verhältnisse*, drama, 1815). El hijo legítimo de un noble ruso obliga al ilegítimo a hacer las veces de siervo ante la amada; el duelo, que ha de resolver violentamente las tensiones entre ambos, termina con la muerte de los dos (E. Raupach, *Isidor und Olga*, drama, 1825). Eugenio Oneguín (A. Pushkin, *Evgenij Onegin / Eugenio Oneguín*, novela versificada, 1830; P. Tchaikovski, ópera, 1879) en duelo mata de un tiro a su amigo Lenski agraviado por él, tiene que huir al extranjero y al cabo de decenios reconoce que en aquel entonces él mismo se dejó perder el amor y la felicidad. Saint-Clair (P. Mérimée, *Le Vase Etrusque*, novela corta, 1830), atormentado de celos crecientes a un difunto desde que ha conocido un cierto rumor, termina por desafiar al despreocupado propalador de la dudosa información y paga por su insuficiente serenidad de entendimiento, sin que entre tanto resulte sorprendida la mujer amada por él. Un joven oficial (A. Pushkin, *Vystrel / El disparo*, novela corta, 1831) ofende a otro, que le ha desplazado en el favor del regimiento; no tiene otra intención que darle motivo para un duelo; tras el disparo de su enemigo, deja el suyo propio para más tarde, practica el tiro a lo largo del año, obliga al adversario durante su luna de miel a un nuevo intercambio de balas, interrumpe de nuevo el duelo en el mismo momento y considera como reparación la visible inferioridad física del otro. El pintor Andrea del Sarto (A. de Musset, *Andrea del Sarto*, drama, 1833) mata en duelo a su mejor amigo y alumno pero también seductor de su mujer, que no es digna de la pasión que le ha hecho malversar fondos, como víctima de ella, y ahora carga en su conciencia la muerte de Cardiani; al final no le queda otra salida que el suicidio. En el drama de F. Hebbel *Maria Magdalene* (1844), el secretario se ve impulsado por el desgraciado destino de la mujer amada de su juventud, calificado por él como traición y desliz, a un fin trágico, ya que se deja obsesionar por la idea del duelo, en el que mata al pérfido rival, pero al mismo tiempo él recibe una

herida mortal. En *The Ordeal of Richard Feverel* (novela, 1859) de G. Meredith, Richard Feverel, una vez encauzada favorablemente su situación familiar, desafía a duelo al lord que cortejaba a su mujer; cae en él gravemente herido y esto provoca la locura y la muerte de su mujer. Renata, que desprecia a su hermano como arribista calculador (E. y J. Goncourt, *Renée Mauperin*, novela, 1863-64), se hace culpable indirectamente de que el hermano termine en un duelo absurdo, y se consume física y psíquicamente. En el duelo entre el marido y el anterior prometido de su mujer, éste, que en el fuego renovado de su pasión no había retrocedido ante las consecuencias de un adulterio, purga con su muerte (G. Verga, *Cavalleria rusticana*, novela corta, 1880, drama, 1884; P. Mascagni, ópera, 1890). El prometido de Cecilia (Th. Fontane, *Cécile*, novela, 1886), de cuyo oscuro pasado él es el único que no sospecha nada, se bate en duelo por ella con un compañero de regimiento, por lo que se ve obligado a abandonar la milicia. El conocimiento de estos antecedentes induce más tarde a un amigo de ambos —que llevan una vida de matrimonio convencional— a sobrepasarse con escenas atrevidas, que obligan al excoronel a un duelo, en el que mata al amigo y que motiva el suicidio de Cecilia. Más que en esta primera composición el motivo del duelo dejó huella en la novela *Effi Briest* (1894-95), en cuya acción y material léxico Fontane supo captar la esencia de lo que, a finales de una época, se había dicho y pensado sobre el tema. Una relación amorosa, contraída a desgana por su mujer y hace tiempo extinguida, pretende ser «depurada» en el duelo por el barón Von Innstetten, que no tiene «sentimiento alguno de odio ni aun siquiera sed de venganza»; sin embargo, en la convivencia con las personas se ha «desarrollado algo que, queramos o no, está ahí y, por la noción que de ello tenemos, nos hemos acostumbrado a enjuiciarlo todo, a los otros y a nosotros mismos. Y no es posible hacer nada en contra; la sociedad nos desprecia, y a fin de cuentas lo hacemos nosotros mismos y, no pudiendo soportarlo, nos pegamos un tiro en la sien». El resultado se infiere claramente de la mirada del adúltero agonizante («Innstetten, la obstinación doctrinaria... Usted pudo evitármelo, a mí y a sí mismo también»), tanto para el aislamiento del marido, preso de las conveniencias sociales y de las ideas de prestigio profesional, como para la prematura muerte de la mujer motivada por el tormento de la existencia. El motivo del duelo se transformó también en

rechazo del rígido convencionalismo social, un matiz del sentimental y teatral, en el drama de A. Schnitzler *Liebelei* (1895), en el que el joven oficial no se entrega a un auténtico sentimiento hacia su «chica», sino que con su vida acredita en el duelo con el marido engañado un amorlo tibio y efímero. El riesgo de la muerte como precio por la complacencia de una mujer que convierte a los hombres en títeres (P. Louys —en realidad P. Louis—, *La Femme et le pantin*, novela, 1898) fue la absurda subversión del motivo, en tiempos serio, del duelo.

Si pervertidos eran los conceptos del honor de la época también lo era el hecho de que el teniente Romašov (A.I. Kuprin, *Poedinok / El duelo*, novela, 1905) quisiera eludir un duelo con el marido de una mujer cortejada por él renunciando a su empleo; la mujer, sin embargo, se entrega a él por primera vez para obligarle a no poner en peligro, por el impedimento del duelo, la carrera de Estado Mayor de su marido, y él paga con la muerte su condescendencia. Naturalmente que el motivo del duelo determina también en las obras de literatura el ámbito de origen y el punto de partida de catástrofes y no sólo su transcurso y efecto. En numerosos casos produce la huida o la emigración (F. Raimund, *Der Verschwender*, drama, 1834) y también cambios sorprendentes, como en el drama de J. de Echegaray y Eizaguirre *La esposa del vengador* (1874), en el que una mujer se quedó ciega con motivo del duelo en que cayó su padre, y la nueva visión que se le brinda le hace comprender la irreparable tragedia de que el hombre amado, elegido por ella como vengador, es también el hombre odiado desde que mató a su padre.

Especial interés merece el motivo del duelo en función catártica. El pensamiento esclavizado por un convencionalismo estéril puede liberarse mediante la terapia de choque del duelo. Didier (V. Hugo, *Marion Delorme*, drama, 1831) se bate en duelo con otro admirador de Marion, sin saber que ella es una cortesana, y es condenado a muerte según la ley de Richelieu. Profundamente desesperado al principio después de haber conocido la verdad sobre Marion, e intransigente para con el intento de ella de salvarle la vida, se rinde a la idea de pureza no lesionada por los amoríos de Marion y muere con su entereza moral recuperada. En la novela *El escándalo* (1875) de P.A. de Alarcón y Ariza, Fabián, que fue calumniado por la mujer de su mejor amigo y a continuación recibió de este un desafío, decide arriesgar la confesión de su vida no

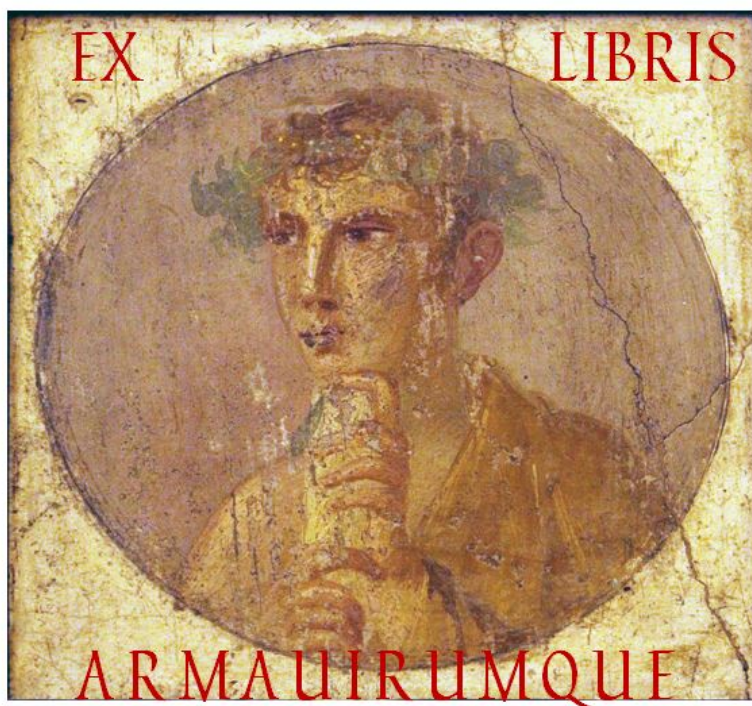
exenta de faltas así como la posesión y felicidad de un auténtico amor, para quitarle al crédulo adversario las armas del escándalo amenazado y no sacrificarse por una — mujer repudiada. En la novela *Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, el duelo como momento crítico decisivo convierte al joven oficial en el piadoso — ermitaño Zosima. Sintiendo herido en su amor, ha injuriado y desafiado al marido de la joven mujer cortejada por él, y en su cólera, descontento consigo mismo, ha golpeado a su ordenanza. El arrepentimiento le trae súbitamente a la conciencia lo que se propone hacer. No sólo pide perdón a su ordenanza, sino también a su adversario en el duelo después de haberse enfrentado al disparo de éste y haber arrojado él luego su propia arma; explica a sus indignados compañeros que quiere hacerse monje, y pide su retiro. Sólo pasajeramente provechoso es el duelo del galanteador Sperelli (G. D'Annunzio, *Il piacere*, novela, 1889), que en el lecho del dolor, al que le ha llevado el duelo, hace examen de conciencia y decide sublimar su pasión mediante la producción poética, pero pronto vuelve a las andadas. Bajo la conmoción de un duelo provocado a la ligera, una pareja de amantes que lleva una vida viciosa e indolente (A.P. Chejov, *Duel' / El duelo*, narración, 1891) se entrega al matrimonio, al trabajo y al arrepentimiento. En el drama *Pour Lucrèce* (1939) de J. Giraudoux, Lucila, engreída censora, obliga a dos hombres a batirse en duelo, persuadida de que ha sido violada durante el sueño; luego averigua que la muerte del presunto libertino fue absurda, y paga su arrogancia con el suicidio. La extremada vacuidad del convencionalismo está documentada en A. Schnitzler (*Leutnant Gustl*, novela corta, 1900) precisamente por el hecho de que en el caso del teniente Gustl no aparece la catarsis al experimentar la muerte en el presentimiento. También aquí el duelo, dudosa institución para restablecer un honor ultrajado, está agravado, con intención satírica, en un suicidio decretado por el código del honor, ya que el adversario no puede entrar en acción por incapacidad de desagravio. Cuando el teniente Gustl, después de pasar una noche temblando de miedo, se entera de que el maestro panadero, ofensor y único testigo de la ofensa, acaba de morir de un ataque de apoplejía, se entrega de nuevo con su antiguo vigor al quehacer cotidiano de la vida de oficial.

Sólo aisladamente pretende demostrar el motivo del duelo la honorabilidad afectada de un afemi-

nado. Así en H. Bahr (*Der Meister*, comedia, 1903), la mujer abandona a su marido, ya que ante la probada infidelidad de ella él no se resuelve ni por el divorcio ni por el duelo. La crítica moderada, jocosa, amarga y mordaz que se hace al duelo se convierte en sátira implacable cuando el advenedizo Schippel (Sternheim, *Bürger Schippel*, comedia, 1913), por un duelo llevado internamente con mucho miedo y externamente con buena actitud, se asegura el reconocimiento de la burguesía de la

Alemania de la preguerra, reconocimiento del que sólo es digno un hombre de honor.

N.A. Bennetton, *Social Significance of the Duel in Seventeenth Century French Drama*, Baltimore, 1938; A.H. Gilbert, «The Duel in Italian Cinquecento Drama and its Relation to Tragedy» (*Italica*, 26), Chicago, 1949; W.J. Entwistle, «Honra y duelo» (*Romanistisches Jahrbuch*, 3), 1950; A. S. Gerard, «The Loving Killers - The Rationale of Righteousness in Baroque Tragedy» (*Comparative Literature Studies*, 2), 1965; H. Weinrich, «Mythologie der Ehre» (*Poetik und Hermeneutik*, 4), 1971.



E

Edad Dorada → Arcadia.

Emigrante, Emigración — La deseada y la maldita existencia en la isla; Descontento, El.

Eremita → Ermitaño.

Ermitaño.—El eremitismo como piadosa y contemplativa existencia apartada del mundo era una forma de vida muy generalizada al parecer ya en aquella antigüedad asiática documentada por una tradición escrita. La *Biblia* la atestigua para los profetas Elías y Eliseo, ¡ Juan el Bautista predicó en el desierto, ¡ Jesús se retiró, antes de comenzar su actuación misionera, al desierto ayunando durante cuarenta días, y también la forma de vida de la secta judía de los esenios muestra rasgos eremíticos. ¡ Buda, interiormente equipado tras y por el abandono del mundo, se convirtió en fundador de una religión. Encuentros con numerosos ermitaños se incluyen en la historia de Rāma, en la epopeya india *Rāmāyana* (s. IV a. de C. - s. II d. de C.), cuyo supuesto autor, el poeta Vālmiki, vivió incluso en una ermita, y también figuran ermitaños en el *Mahābhārata* (epopeya, s. V a. de C. - s. IV d. de C.). Desde el siglo IV al VII muchos cristianos buscaron en los desiertos de Palestina, Egipto y Siria un lugar solitario de residencia, en parte obligados por las persecuciones y en parte por libre decisión de renuncia y ascetismo. La religiosidad vivida de esta forma avanzó desde allí penetrando en Asia Menor y en el este de Europa; en países recién cristianizados como las Galias e Irlanda fueron los bosques, en vez de los desiertos, los lugares de residencia de los ermitaños. Desde que la regla benedictina (s. VI) señaló la vida mo-

nacal como modelo para todos los cristianos que se consagran a Dios, el eremitismo perdió importancia en Europa occidental. Hubo miembros de la orden de franciscanos que ocasionalmente dieron pruebas de ascetismo también mediante el aislamiento; la orden de los carmelitas fundada por el cruzado Bertoldo en el monte Carmelo de Palestina, expulsada en el siglo XIII por los sarracenos y establecida en Europa, admitió también una existencia de ermitaños, y en España se encontraron, en el Montserrat catalán, famosas ermitas con sus conventos benedictinos. Los ascetas ermitaños, originariamente autónomos, reunieron en un lugar, también a partir del siglo IV, sus cabañas hasta entonces independientes, y más tarde fueron en parte absorbidos por órdenes que —como los cartujos— los tenían en cuenta o —como los agustinos eremitas— les correspondían. Como el ermitaño aspiraba a la contemplación solitaria, pero no siempre al aislamiento total, y además seguía siendo seglar sin sujeción a superiores, el eremitismo, que en principio había sido una cuestión de decisión personal y de carácter privado, al pasar a un monacato tras los muros del convento o incluso cenobíticamente en una celda, se sometió también a las reglas de la orden, que podían apartarle la vida al profeso más que el desierto o el bosque, donde los caminantes solían encontrarle en un camino apartado y pedirle consejo o ayuda. Los ermitaños del estilo antiguo se mantuvieron sólo en la Iglesia oriental hasta bien entrada la época moderna.

Aunque ya a finales de la Edad Media el ermitaño había desaparecido, casi por todas partes, del escenario de la vida, siguió actuando en el escenario literario. Al igual que muchos motivos, que suplían con ilusiones la realidad añorada, la imagen del antiguo ermitaño inspiró a los escritores y ellos

la modificaron a su gusto. El motivo del ermitaño estuvo regenerándose a lo largo de unos quinientos años a partir de la tradición literaria que suministró su núcleo, un tipo humano, con todos sus distintos rasgos y funciones.

La base de esta tradición la pusieron las *Vitae patrum* de la época primitiva cristiana (s. V), cuya paternidad se atribuye a San Jerónimo, que vivió desde el 375 al 378 en el desierto, pero no hizo más que promocionar los primeros ejemplos del género con las biografías de san Pablo, de Malco y de Hilarión. De otros autores, en cambio, proceden la mayoría de las historias, agrupadas en estas *Vitae patrum*, de los piadosos Padres, que parecen ya representar todas las variantes del ermitaño y, junto con la persona y circunstancias de su vida, suministraron también ya los gérmenes para todas las variantes del motivo. El marco escénico lo constituyen tanto el entorno más amplio del desierto o de una isla salvaje (— existencia insular) como el estrecho habitáculo de una gruta natural o choza construida por uno mismo. La alimentación podrá ser pobre, pero milagrosamente preparada cuando, como sucede a menudo, es traída por un ángel u otro medio sobrenatural o cuando Pablo de Tebas, comparable en esto al profeta Elías, recibe su pan diario mediante un cuervo que Dios le envía. El humilde lugar de residencia puede adoptar rasgos idílicos: Pablo vive en una cueva de la que fluye un manantial, una palmera que hay a la entrada regala sombra y, con sus hojas, material para la vestidura que él mismo se confecciona. En las leyendas biográficas de los llamados «Principes anachoretarum» y fundadores del monacato se expresa también insistentemente aquel sentimiento de la naturaleza que se conserva en el motivo: El ermitaño se ocupa en instalar un huerto, alimenta a los animales del desierto, comparte su morada con uno o varios de ellos, como san Jerónimo. Los ermitaños no siempre viven completamente solos. El santo Abraham tiene a una sobrina consigo. En torno a otros se agrupa un círculo de discípulos a quienes les ha atraído la fama de su santidad. Reciben a peregrinos que quieren convertirse y tomar consejo, buscan la curación de dolencias psíquicas y corporales, ya que los ermitaños son a menudo naturistas y curanderos. También los ermitaños se visitan entre sí, discuten sobre cuestiones teológicas y se prestan mutuamente ayuda; Antonio da sepultura a Pablo, sorprendido por la muerte en medio de la oración. La religiosidad del ermitaño gira en torno al pensamiento de la caducidad y ha-

ce superfluos todos los bienes de la tierra. Sólo en la estricta soledad se pueden reconocer y enmendar, en efecto, las propias faltas, sin embargo los ermitaños son a menudo cristianos alegres a los que no les falta una chispa de humor, de auténtica o traviesa ingenuidad. Un tipo ingenuo es el ermitaño Pablo, llamado Simplex, que se distingue en el cumplimiento literal de los mandamientos y prueba así su obediencia. Un gran papel juegan las tentaciones mediante las cuales el diablo trata de disuadir de su objetivo a los santos varones y mujeres. Aparece como tentador, a menudo también como tentadora, y ofrece placeres corporales, dinero, honores, deleites de los sentidos en lugar del ascetismo con el que se ha armado el ermitaño. Las tentaciones de san Antonio se han hecho proverbiales. No pocos ermitaños se templan en el peligro consciente, visitando por ejemplo burdeles, como el santo Abraham, para convertir a las ramera. No siempre es suficiente la capacidad de resistencia; la historia de Malco da noticia de su fracaso al visitar la ciudad. Los rasgos cómicos que aparecen en el ermitaño como figura literaria son consecuencias de un sometimiento anterior o fenómenos concomitantes de un rendimiento momentáneo al amor mundano, al placer, a la vanidad, y hasta los libros se incluyen aquí. Al preguntar un filósofo cómo podía vivir sin libros, responde Antonio que su libro es el mundo. La tentación más temida de los piedosos es el orgullo de la mente, y a menudo tienen que huir de su propia fama a una lejanía cada vez mayor de los hombres. Una gran parte de las biografías habla de un abandono ya consumado del mundo, raras veces del porqué y cómo de tal paso. Sólo a veces se descubre la anterior vida pecadora y por razones de contraste. Muchos de los hombres que hacen penitencia en el desierto fueron antes ladrones o — cortesanas. Los motivos del arrepentimiento y conversión son diversos: san Pablo huyó de la persecución contra los cristianos, Abraham, casado contra su voluntad, de la concupiscencia y su satisfacción, Pablo Simplex de la infidelidad de la esposa. En el momento de alejarse de la vida, la mayor parte de ésta la habían vivido ya en general los entonces respetables ancianos, que se distinguían por su sabiduría y a menudo también por su don profético, sin embargo Hilarión se hizo ya a los quince años ermitaño.

Si echamos una mirada retrospectiva —con el fin de completar conocimientos sobre el eremitismo y concepciones del ermitaño— desde las *Vitae*

patrum y sus ermitaños cristianos hasta los no cristianos del *Rāmāyana*, nos encontramos no sólo un esquema análogo del modo de vida, sino la idealización del motivo efectuada ya en la descripción de la existencia eremítica de Rāma durante su destierro, la alabanza de la soledad así como de la armonía con la naturaleza y con los animales, las visiones y la lucha —aquí naturalmente no espiritual— con los demonios. Las biografías de ermitaños tomadas del espacio germánico cristianizado apenas podían ampliar el inventario existente del motivo, sino en todo caso consolidarlo: la biografía de san Cutberto escrita por Beda (673-735) nos presenta al bucólico isleño que cultiva su campo, que manda sobre los animales, que cura a los hombres; el poema anglosajón *Guthlac* (hacia 900) nos muestra al perseverante luchador contra tentaciones y demonios que habita en la montaña salvaje, y varios otros reveladores documentos sobre la vida de san Neot muestran al tipo más moderno del sabio y profeta que interviene con su consejo e incluso con su acción en la historia política, apoyando al rey Alfredo.

Las historias de las *Vitae patrum* se repitieron posteriormente varias veces en colecciones de leyendas, y los motivos representables escénicamente como la conversión de las ramerías por el ermitaño Abraham fueron dramatizados por la poetisa Hrothsvith von Gandersheim (*Abraham*, después de 962) y tras ella por Mira de Amescua (*El ermitaño galán*, principios del s. XVII) y por J. de Zabaleta (*El ermitaño galán*, mediados del s. XVII). La *Legenda aurea* (hacia 1250) propagó sobre todo el ideal ascético y, en consecuencia, la castidad más que la contemplación; en ella se incluye, añadida a las biografías cristianas, la leyenda originariamente budista de † Barlaam y Jōsafat. Como el ermitaño a menudo fue considerado como el contrapunto del clérigo, tampoco le alcanzó en la literatura la crítica que se hacía a la Iglesia, y apenas se caracterizó a un ermitaño con rasgos negativos. Los conceptos positivos, en cambio, los simbolizó el ermitaño Pietro del Murrone, en calidad de Papa Celestino V, que tras aceptar su elección abandonó la ermita en la esperanza de poder restablecer el cristianismo primitivo, pero a los pocos meses abdicó resignadamente. No en vano se recreó Lutero (*Sermo de sancto Antonio heremita*, 1522) en las *Vitae patrum* y una selección de ellas mereció la edición de G. Major en 1544. En 1604 apareció una traducción de S. Schwan, en la que se apoyó la edición posterior del pietista G. Arnold (1700), y la

ulterior transmisión o readaptación la emprendieron Herder, L. Th. Kosegarten (1804) y G. Keller (*Der schlimm-heilige Vitalis*, 1872). Además, los rasgos del motivo del ermitaño cristalizados de las leyendas fueron recogidos como historias episódicas de ermitaños en las colecciones de los exempla e historietas de los sermones, por ejemplo la historia del ermitaño y el ángel, que se encuentra ya en las *Vitae patrum* (→ Dios en visita a la tierra). Así la literatura religiosa y edificante ofrecían a la mundana el material previamente formado para una múltiple aplicación de la figura del ermitaño.

El ermitaño es en la literatura universal ante todo una figura de encuentro. En los primeros siglos se le aceptó —raras veces era motivo de discusión por causa de su extraña existencia— como establecido con su cabaña o cueva, en la que un caminante o extraviado recibe protección y alimento, asistencia y consuelo espiritual, consejo y aclaración sobre su pasado y futuro. Cuando el ermitaño está concebido como representante de una voluntad superior, tal encuentro se produce en un punto culminante de la acción, así en la temprana adaptación que Bérol hizo del argumento de †Tristán (hacia 1180), cuando el ermitaño Ogrin pone a los dos amantes en el camino del arrepentimiento e incluso facilita la vuelta de Isolda a la corte proveyéndola del ropaje adecuado. El piadoso Trevrizent en los poemas de †Perceval de Chrétien de Troyes (hacia 1175) y de Wolfram von Eschenbach (1200/10) muestra a su sobrino Perceval el camino para someterse a la voluntad de Dios, sin someterse al ideal del ascetismo. † Lanzarote, de la compilación francesa en prosa del *Lancelot* (hacia 1225), confiesa sus pecados de adulterio a un ermitaño, que le impone, como penitencia y expiación, cuatro días de estancia en su ermita, luego le despide y reza por él, y se encuentra con otros dos ermitaños que afianzan su buena disposición al arrepentimiento. También en la leyenda francesa de † Roberto el Diablo (versión de Etienne de Bourbon, primera mitad del s. XIII) es un ermitaño el que enseña penitencia al hijo del diablo y lo absuelve finalmente de culpa. Casi ninguna de las versiones en prosa y casi ningún libro popular de la Baja Edad Media renuncia al personaje tan familiar. El hospedarse junto a un ermitaño se transformó en una especie de «marca épica» del punto más bajo en la evolución de un héroe literario. En el *Herpin* (1430/40) de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, el héroe titular decide, en señal de

luto por la muerte de su mujer, hacerse ermitaño, sin embargo se ve obligado por los acontecimientos políticos a una nueva actividad guerrera, y en el *Hug Schapler* de la misma autora, el rey, huyendo de sus enemigos perseguidores, encuentra protección en la choza de un ermitaño, que le deja incluso su hábito para mejor poder continuar su huida. En la novela de Eleonor von Vorderösterreich, *Pontus und Sidonia* (hacia 1456), la reina privada de su marido e hijo es albergada por un ermitaño hasta la vuelta del hijo. En *Morte d'Arthur* (1469) de Malory, los ermitaños cuidan, dándoles protección y aliento, tanto del herido Lanzarote como también de Galván abatido por la culpa. El episodio eremitico de la novela caballeresca *Valentin et Orson* (1489) recuerda a la leyenda de Roberto el Diablo: el ermitaño a quien el parricida Valentin se confía en confesión impone a éste la penitencia que le ha de librar de su culpa. El ermitaño en *Ysaie le Triste* (hacia 1500) ofrece a la adúltera Isolda el alivio de la confesión y se encarga de la educación de su hijo. También para Olivier (*Olivier et Arthus*; en versión alemana de W. Ziely, *Olwyer und Artus*, 1521) un ermitaño es el refugio al que vuelve después de un victorioso torneo y a quien confiesa sus pecados.

La transmisión del motivo desde la novela caballeresca hasta la novela cortesana del Barroco pasa por dos vías. El más importante vehículo de transmisión es la novela de *Amadís* (1508 sigs.), que adoptó y modificó el motivo como parte del inventario total de motivos caballerescos. El rey Périon visita a un ermitaño que ha oído a su mujer en confesión y puede tranquilizarle así sobre el amor de ella; Amadís, en el momento de su mayor desesperación amorosa, se encuentra con un ermitaño que a sus ruegos le guarda junto a sí hasta que una carta de su amada Oriane le devuelve otra vez al mundo; un segundo encuentro reúne a Amadís con el ermitaño Nascián, que lo reconcilia con su suegro y le ayuda a hacer público su matrimonio secreto; también los sucesores de Amadís, Esplandián en el libro 5.º y Amadís de Grecia en el libro 7.º, tienen sus encuentros con ermitaños. Una segunda vía de transmisión lleva desde la literatura caballeresca a la epopeya renacentista y desde ésta a la novela barroca. En *Orlando furioso* (1516) de Ariosto, Angélica es liberada y protegida por un ermitaño, Isabel es salvada del suicidio por un anacoreta y Oliveros es atendido en su salud por otro y es asimismo aconsejado en sus enredos amorosos. La epopeya de Tasso *La Gerusalemme*

liberata (1581), en la que ya se juntan las líneas procedentes del *Amadís* y de Ariosto, nos presenta a Pietro viviendo en una gruta magníficamente instalada; éste hace de consejero espiritual y confesor de los guerreros cristianos y hace que Tancredo, atormentado de desesperación desde la muerte de Clorinda, se resigne a la voluntad de Dios.

El tipo eremitico de Tasso, más adusto en comparación con el de *Amadís*, repercutió en las epopeyas posteriores de J. Desmarets de Saint-Sorlin (*Clovis ou la France chrétienne*, 1657) y de G. de Scudéry (*Alaric ou Rome vaincu*, 1654). Su influjo se manifiesta también en los personajes de encuentro en las novelas de Béroalde de Verville (*Les Aventures de Floride*, 1594; *Les Amours d'Aesionne*, 1597), más dotados de erudición mundana y de superior confort de alojamiento, como por ejemplo de una biblioteca. Hasta qué punto la función del ermitaño pudo perder interés dentro de la estructura narrativa, se puede apreciar tal vez en el encuentro de Euphues (J. Lyly, *Euphues and his England*, novela, 1580) con el ermitaño isleño que se da a conocer como tío suyo, trata inútilmente de disuadirle de la locura de viajar a países extranjeros y luego al cabo de los años hace entrega del dinero paterno, puesto a su cuidado, al que regresa arrepentido como mendigo. Aun cuando la función de los distintos ermitaños que logran y predicán la abnegación (N. de Montreux, *Oeuvre de Chastelé*, 1595) se explica todavía por el efecto continuado de la muy divulgada novela del caballero Amadís, sin embargo prevaleció la tendencia general al pronto hastío del nuevo Amadís por la comunidad con el asceta y la soledad (V. d'Audiguier, *Lysandre et Caliste*, 1616; G. S. Duverdier, *La Parthénice de la Cour*, 1624, *Les Esclaves ou Histoire de Perse*, 1628). Según el ejemplo del caritativo eremita y druida de la novela de H. d'Urfé, *L'Astrée*, nuevo modelo en su género, los ermitaños, hasta ahora cristianos, fueron no-cristianos, en una serie de obras; en el escrito neolatino J. Barclay (*Argenis*, novela, 1621) es el sacerdote de Júpiter solitario y apartado del mundo con quien se encuentra Poliarco; en P. de Marcassus (*Le Timandre*, hacia 1626) es de nuevo un druida, en la novela anónima *Les intrigues de la cour* (1636) un eremita indio, en Sieur de Gomberville es primero (*Polexandre*, 1632-37) un anacoreta pagano, que vive en una isla y es convertido al cristianismo poco antes de su muerte por un héroe náufrago, y luego (*La Cythérée*, 1640) un egipcio adorador del sol y un adepto de Jehová son

los que conducen al protagonista a un destino feliz. El obispo J.-P. Camus, en cuyas novelas religiosas el estado sacerdotal está representado generalmente por eremitas, hizo de nuevo que el eremita, presentado como figura de encuentro (*Calitrope*, 1628), convirtiera de un modo natural y eficaz a un joven noble a la renuncia del mundo y vertió su burla sobre los «eremitas a plazo», tan frecuentes desde el *Amadís*, a quienes sólo les movían las cuitas amorosas (*Petronille*, 1626, *L'Amant désespéré*, 1630). Mientras que en la epopeya *Der Habsburgische Ottobert* (1664) de W. H. Frhr. v. Hoberg no tiene interés funcional para la acción del encuentro con un anacoreta que habita en una isla, a la que ha ido a parar hace más de cuarenta años, y que, desengañado de la perversidad del mundo, se decidió a abandonarlo, en la novela cortesana *Dietwald und Amelinde* (1670) de Grimmelshausen ejerció casi la misma función operativa que en el *Amadís*, cuando el héroe, desesperado de dolor por la pérdida de la amada, huye a la soledad, encuentra a un ermitaño y con su ayuda no sólo consigue un arrepentimiento real, sino que también se gana las simpatías del padre de su amada Amelinda y por tanto a ella misma.

También pudo ser útil al drama —aunque no con la misma fuerza impulsora— la figura del encuentro. Esta se ofrecía a sí misma y a su entorno como pintoresco complemento en el que no interesaba su rendimiento religioso, y servía de factor retardatario o asistía en el momento crítico con acciones de carácter de predicción. El eremita interviene sólo con escasas atribuciones en representaciones españolas del nacimiento de Cristo, cuando explica a los pastores proféticamente la importancia de la hora (L. Fernández, *Égloga o Farsa del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesucristo*, hacia 1500; Gil Vicente, *Auto dos Reis Magos*, 1503), y en otras farsas primitivas, cuando hace que un pastor renuncie a su mundana estrechez de miras y adquiera una visión piadosa (F. López de Yanguas, *Farsa del mundo y moral*, 1524) o instruye a un pobre campesino sobre las posibilidades de salir de su miseria (*Comedia sobre a divisa de la Ciudad de Coimbra*, 1527). Con fórmulas satíricomorales se las echa de orador y censor en P. Gegenbach (*Die zehn Alter dieser Welt*, 1515), y aunque F. Büchser, en cuyo *Einsiedler St.-Meinrad-Spiel* (1576) el ermitaño apela a la conciencia del asesino, lo transformó con algo más de fuerza en portador de la acción, en representaciones inglesas del carnaval de la corte (G. Gascoigne, *The Tale of*

Hermes the Hermythe, 1575; G. Peele, *The Hermit's Speech*, 1591) se rebajó a la categoría de un particular comentarista y maestro de ceremonias. En cambio en el drama de Lope de Vega *El mayor prodigio* (princ. s. XVII), al igual que en muchas obras épicas españolas, el ermitaño lleva al arrepentido protagonista por el camino recto hacia el perdón, y de la misma manera obvia en el drama *Die unvergnügte Seele* (1688) del dramaturgo escolar protestante Ch. Weise, el ermitaño presenta como ejemplo, ante dos malhumorados, a la pareja de aldeanos pobre pero feliz. En el drama interviene también el eremita a plazo, que pronto huye de la soledad ascética. El episodio tomado del *Amadís* fue dramatizado (*Auto Amadís de Gaula*, 1533) y transferido además por J. del Encina (*Égloga de Cristino y Febea*, 1497) al ambiente pastoril: aquí no es una carta la que echa abajo la decisión del pastor, sino la ninfa Febea y la oferta de solicitud de Amor. En una *Farsa* de Juan de París (1551) el protagonista se dirige a un eremita para que le instruya, pero de nuevo le aparta de su intención la amada enviada por el diablo. Una tragicomedia italiana de N. Alticozzi (*Cinque disparati*, 1524) nos presenta a cinco fracasados en la vida por golpes de la fortuna o por culpa propia, que quieren hacerse ermitaños y sucumben rápidamente a diferentes seducciones del diablo. El tipo está representado también en dos tragicomedias de A. Hardy (*Corélie*, 1625, *Doris*, 1626).

Algunos rasgos dignos de mención contribuyeron a intensificar el encuentro perteneciente al motivo del ermitaño. La cita fugaz con el eremita se había convertido en una estancia prolongada y, de ese modo, su concesión única de consejo y ayuda había pasado a ser una tarea de formación en comunidad de vida. Ya el ermitaño-poeta del *Rāmāyana* indio se convirtió en educador de los dos hijos de Rāma, el ermitaño Blase (*Arthour and Merlin*, hacia 1300) educa al joven † Merlin, y junto a un ermitaño crece Ysaie, el hijo de † Tristán (*Ysaie le Triste*, hacia 1500); en el *Amadís*, que presenta el rasgo incluso dos veces, un ermitaño es el que educa tanto a Galaor, raptado cuando niño por un gigante, como también al hijo de Amadís, Esplandián, a quien el ermitaño arrebató a un león, y aun en *Argenis* de Barclay, Anerost es el educador de Poliarco. La autoridad del eremita resulta más eficaz cuando el encuentro es al mismo tiempo el encuentro inesperado con un pariente, Trevrizent se da a conocer como tío de † Perceval, a quien le informa sobre su — origen, y también

en la novela de Lyly, *Euphues*, rica en caracteres convencionales, el ermitaño es un tío del joven ateniense. Finalmente el efecto sobre el visitante deseoso de saber y dispuesto a convertirse se eleva cuando el ermitaño habla de su vida, revelándose en él un compañero de infortunio, ya que el canoso anciano se vio igualmente desengañado una vez del mundo y del amor. Trevrizent en sus explicaciones histórico-familiares alude a la cuestión de por qué él, un caballero, renunció al mundo, y la responde remitiéndose a los pecados de su hermano Amforta, por los que él quería expiar en su lugar. Desde el *Amadís* era casi corriente una narración retrospectiva de esta índole. Después de que Andahod, establecido en la roca marina, describiera ante el desesperado Amadís sus propios esfuerzos inútiles en el mundo, hacen lo mismo los eremitas Simeón y Artémus en *Calitrope* (1628) de J.-P. Camus, y el ermitaño de la novela de Grimmshausen *Dietwald und Amelinde*, anteriormente un caballero pagano, relata que se hizo ermitaño después de bautizarse, arrepentido de su vida pecadora.

En los relatos autobiográficos de los ermitaños se hallan las bases a partir de las cuales el ermitaño, desde una figura de encuentro, se constituyó en figura central. La variante del ermitaño a plazo se distingue por la misma capacidad germinadora, ya que teóricamente el ermitaño temporal podría transformarse en ermitaño auténtico. Sin embargo una eliminación de tal índole es realmente muy rara en la literatura medieval cortesana, y en todo caso se da en forma de tiempos limitados de penitencia como en la epopeya *Partonopier und Meliur* de Konrad von Würzburg (1275). Una excepción la constituye la novela caballeresca inglesa *Guy of Warwick* (princ. s. XIV). Guy, que luchando con muchos aventureros ha obtenido el derecho a contraer matrimonio con la hija de un conde, abandona a su mujer poco después y viaja de nuevo a Tierra Santa para llevar a cabo nuevas e inusitadas proezas. Luego no vuelve al lado de su esposa, sino que vive desconocido como ermitaño en Warwick y sólo la ve cuando acude al castillo cada día para pedirle pan. Solamente en el lecho de muerte se da a conocer a ella mediante el envío de un anillo; ella entonces acude a él y le presta el último servicio. La Edad Media, que intentaba distinguir cuidadosamente los géneros literarios, sintió las biografías de ermitaños como pertenecientes a la leyenda, y si *Guy of Warwick* tiende indudablemente a la leyenda, se presenta una segunda excep-

ción en la leyenda primitivo-cristiana de *Barlaam y Josafat* incorporada a la literatura cortesana, por ejemplo en la adaptación de Rudolf von Ems (hacia 1225); esta leyenda habla de un rey que siguiendo el ejemplo de su maestro se ha decidido por la vida eremítica aunque probada su eficacia en su función de gobernante y aún tenía vida por delante para servir exclusivamente a Dios. El hecho de que la retirada de un caballero a la soledad literariamente ocupara en general el capítulo último se debía en parte al efecto de toda condena moral de uno mismo y en parte a la necesidad de llegar a un final imprescindible, y por tanto tampoco tenía objeto describir la existencia eremítica, que entonces era a plazo. Modelos aprovechables fueron el azaroso final del período más fecundo de la vida de Raimundo en la versión que Jean d'Arras hizo del argumento de *† Melusina (Histoire de Lusignan, 1387/94)*, de *† Lanzarote*, tanto en Malory como en el *Tristán* francés en prosa y en sus imitadores italianos, de Reinaldo en *Los cuatro † hijos de Aimón*, de Löw en el *Herpin* y de Maller en *Loher und Maller* de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken así como el de Dom Diego en la 18.ª novela corta de Bandello (1554).

Frente a la abundancia de figuras auténticas de ermitaños se hallan relativamente pocas figuras de carácter negativo y en consecuencia descritas negativamente; en general al ermitaño se le excluyó también de la crítica que se hacía a la Iglesia y a los eclesiásticos (*Des Teufels Netz*, hacia 1418; H. Rosenplüt, *Von dem Einsiedler*, farsa carnavalesca, 1.ª mitad del s. XV; J. Wickram, *Der Goldfaden*, novela 1557). Lo más frecuente, renovado en los siglos siguientes, era el reproche a la inmortalidad disfrazada de hipocresía. Este reproche se encuentra en *Decamerone III*, 10 (1348/53) de Boccaccio, en la farsa *Der Waldbruder* (1531) de H. Sachs basada en *Schimpf und Ernst* (1522) de J. Pauli, en *Comedia Serafina* (1517) de B. Torres Naharro, en *Tragicomedia pastoral da Serra da Estrella* (hacia 1530) y *Farsa de Inés Pereira* (1523) de Gil Vicente. Cierta estrechez mental caracteriza a los eremitas en la narración de J. Wickram *Von einem Einsiedler, der sein eigen Schwester ermordet (Rollwagenbüchlein, 1555)* y en la comedia de J. de Timoneda *Paso de un soldado y un moro y un hermitaño* (1565).

Mientras tanto la figura del ermitaño de la literatura moderna era no sólo el tardío descendiente de los confesores cristianos sino también un representante de aquella filosofía constantemente predi-

cada que recomienda a los hombres serios la soledad como forma de vida superior. Petrarca se había retirado a una fuente rocosa de Vacluse y había alabado el «otium cum litteris» en *De vita solitaria* (1346/56), el franciscano español A. de Guevara había idealizado la vida campesina en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) y Montaigne había preferido una existencia retirada a una dedicada a los cargos y negocios (*De la solitudine*, 1580/85). Tales renunciaciones al mundo, que proporcionaban al eremitismo una nueva dignidad, se expresaron en la moda histórico-arquitectónica de la ermita y en la moda cortesano-social de una evasión temporal o de carácter religioso a la ermita, que más tarde se aplicó a fines más profanos o se incluyó como adorno en la naturaleza. Pero así como en el ámbito de lo cortesano este «retiro» adquiría sólo una validez pasajera y accidental, el motivo del ermitaño producía aquí sólo una confrontación limitada o un cambio de orientación a plazo, por ejemplo, de Ifigenia en *Octavia* (1677-1707) de Anton Ulrich von Braunschweig, o de Ariovisto en *Arminius* (1689 sig.) de D. C. v. Lohenstein, pues la novela galante cortesana representaba primariamente una acción político-heroica en el mundo y para el mundo, y constituye un caso aislado el rey que se retira por desengaño a una celda en la isla Candía, en la novela *Arbusto, The Anatomie of Fortune* (1584).

Sin embargo el motivo del ermitaño encontró muy pronto un punto de infiltración en la novela picaresca originaria de España con el muchacho astuto procedente de los estratos más bajos en lugar del señor galante del estrato superior y comenzó a desplazar al ermitaño desde una posición marginal a la posición central. Ya M. Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1599 y 1604) contribuyó a relativizar la acción tan fastidiosa haciendo entrever que el «pícaro» Guzmán había compuesto este relato de su vida en calma y alejado del ajetreo del mundo. Sin arriesgar una ruptura llamativa el moralista Aegidius Albertinus, consciente de su misión, supo completar su modelo español al verterlo al alemán (1615) en un retórico sermón moralizador presentando intencionadamente frente al pícaro a un anacoreta que ha de convencerle de la vanidad de todo lo terreno, sin hacer luego que Guzmán termine como eremita, como en la versión latina de Gaspar Ens (*Gusmanus*, hacia 1620). Mientras que F. de Quevedo (*Historia de la vida del Buscón*, 1626) el ermitaño aparecía sólo como la figura de encuentro aclimatada en la literatura española, V.

Espinel (*Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, novela, 1618) acogió la perspectiva de Alemán del pícaro envejecido y alejado del mundo, en el sentido de que las memorias surgen aquí en una residencia eclesiástica de ancianos. En la posterior adaptación (1620) de la primera novela picaresca anónima, *Lazarillo de Tormes* (1554), Juan de Luna añadió, en concordancia con esas trivializaciones antiestéticas, una segunda parte en la que Lazarillo encuentra acogida en un ermitaño que cura sus heridas y le describe la vida eremítica en un sentido tan positivo que Lazarillo, al morir su bienhechor repentinamente, se hace cargo de su sucesión. La descripción que se hace del ermitaño y de su neófito no está exenta de una estereotipada sátira clerical, sin embargo se concibe la ermita en general como contrapunto del ajetreo mundano.

Aquí se hallan evidentemente los orígenes de una línea que nos lleva hasta Grimmelshausen (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, novela, 1669), que estaba influido al menos por la obra de Guevara y por el *Guzmán de Alfarache* refundido por Albertinus. En Grimmelshausen se amplía el encuentro con el ermitaño hasta poner en tela de juicio el relato biográfico del ermitaño. El padre de Simplicius es, como ermitaño, la antifigura del muchacho, para cuya vida el encuentro y la doctrina se convierten en leitmotiv y origen de la auténtica imitatio. El elemento caballeresco-medieval sobrevive en la decisión del padre y luego del hijo, dos hombres de origen noble, de terminar la vida en la soledad al servicio de Dios. Sólo como ermitaño en el Spessart reconoce Simplicius la problemática de esta existencia meramente contemplativa sin la compensación de la vida activa. Le acosan recuerdos e imágenes placenteras, busca una razón para transformarse de ermitaño en peregrino, y no la encuentra sino tras el fracaso del viaje a Jerusalén, en el naufragio en el que pudieron salvarse él y otro compañero de viaje, y tras la muerte de este compañero para volver a la vida eremítica. Se sustrae a los efectos más agradables del desembarco en la isla que le recuerda la Edad de Oro, sometándose a una regla propia monástica y se vuelve invulnerable a la tentación de un regreso a la patria; es perceptible la repercusión de las *Vitae patrum*. Sólo que llega a Europa la autobiografía del antiguo pícaro. En J. Beer (*Kurzweilige Sommertage*, novela, 1683), que siguió las huellas de Grimmelshausen, la vida eremítica de unos nobles jóvenes se parece más bien a un juego y a una exal-

tación pasajera, y sólo parece verosímil la figura central, que se ve impulsada a un aislamiento cada vez mayor por su renuncia al tiempo y al mundo. La → existencia insular de Simplicius trascendió aún a la novela de J. G. Schnabel *Die Insel Felsenburg* (1731 a 1743); el protagonista no encuentra ya con vida, entre los naufragos, a los ermitaños moradores de la isla, pero por los escritos dejados los ve surgir ante sí, como al antiguo Dom Cyrilo de Valaro, con un destino ejemplar, que de esta manera inicia y determina la historia de la colonización emotivo-religiosa de la isla. Frente a este desprecio del mundo —desprecio que procede de una religiosidad todavía auténtica— causan un efecto pálido y rutinario tanto el encuentro ocasional, sin consecuencias para la acción, entre el ermitaño y las figuras picarescas del *Gil Blas* (novela, 1715-35) de Lesage, como el adorno eremítico del narrador ambiental en *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), de Prévost d'Exile.

Si la penetración del motivo del ermitaño en las novelas picarescas se debió a su eficacia moralizadora edificante y heterotemática, con razón se recomendó como homotemático a una literatura religiosamente confesional. Para el joven idealista Macario, en el drama *Cenodoxus* (1602) de J. Bidermann, el eremitismo es el camino directo a Dios. Los amantes Renato y Eusebia (Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela, 1617), que son acusados de relaciones ilícitas, huyen a la soledad y viven allí bajo el precepto de la castidad, hasta que finalmente la querella formulada contra ellos resulta infundada y pueden regresar. En vez de recibir el premio de la castidad, la pareja instalada en una cueva de montaña, en la novela *Spiridion* (1623) de J.-P. Camus, pagó el precio de su amor con la muerte de la muchacha y la huida de Spiridion junto con un compañero de infortunio a los Apeninos, donde descubren a un ermitaño que ha envejecido expiando sus culpas por complicidad en la muerte de una muchacha amada y los ve a ellos condenados a la misma penitencia. Que la soledad sola no libera, o no siempre, de la tentación, lo demuestra el argumento contenido en la colección *Wendunmuth* (1563-1603) de H. W. Kirchhoff y dramatizado por Tirso de Molina (*El condenado por desconfiado*, 1635), en que el ermitaño Paulo, después de diez años de retiro en el desierto, aún no está seguro de su salvación, rompe el voto, termina como criminal y se atrae la condenación eterna, mientras que la

contrafigura, un criminal, se arrepiente y se salva gracias al amor, todavía no extinguido, hacia su padre. En la lírica inglesa, que durante el siglo XVII hizo frecuentemente el elogio de la soledad (R. Lovelace, *To Althea*; Ch. Cotton, *Contentation, The World, Retirement*; H. Vaughan, *The Mount of Olives or Solitary Devotions, Flores Solitudinis*; A. Cowley, *Of Solitude*; I. Walton, *Like Hermit Poor*), entró el motivo con una mezcla de sentimiento de la naturaleza, ansia de proximidad a Dios y resignación de la era de Cromwell.

Poco espacio había para la figura del ermitaño en una creencia en el mejor de los mundos y en una vida que tenía por meta la actividad y también el lucro, como mostraba el ejemplo de Lesage y de Prévost. La actitud anticlerical de principios y mediados del siglo XVIII no exceptuó tampoco al ermitaño. La aparición de éste desde mediados del siglo se produjo bajo una luz crítica y también con atavíos exóticos o históricos. La leyenda antes citada de un viejo eremita que quiere conocer el mundo y es informado acerca de los inescrutables designios de Dios tanto por vivencias propias como por un joven que se transforma finalmente en ángel, recibió nueva estructura e interpretación por parte de Voltaire según la narración versificada de Th. Parnell *The Hermit* (póstuma, 1721). En la historia filosófica *Zadig* (1748, con el título de *Memnon* en 1747), el joven atormentado por los golpes del destino y por las dudas es informado por un ángel, que se le aparece como ermitaño, sobre el hecho de que en la tierra no domina ni el mal absoluto ni la casualidad absoluta, sino la providencia. El hombre de la colina (Man of the Hill), a quien el expósito Tom de la novela principal de H. Fielding (*The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749) encuentra en su vida picaresca, argumenta en vano negando la sociedad humana; en *The History of Rasselas* (1759) de S. Johnson, el ermitaño pertenece a las muchas figuras de encuentro en las que el príncipe de Abisinia ve confirmado el hecho de que ningún hombre es realmente feliz, como tampoco él mismo en su paradisiaco «valle de la felicidad», y la figura titular del poema *Der Einsiedler* (1763) de G. Pfeffel se ha retirado a la soledad por resentimiento, pero anhela la sociabilidad y la actividad. Una grosera burla fue el chascarrillo *Der Eremit*, versificado por el joven Lessing en 1749 según Poggio y D'Argens y publicado anónimamente con lugar de edición fingido, con el hipócrita que «in concubitu habuit» a muchas mujeres. Tanto el fraile y antiguo ermitaño, distin-

guido con ligeras salvedades por el racionalista Lessing, como también el derviche que se arrepiente de su intromisión en los negocios mundanales y siente el deseo vehemente de volver a las orillas del Ganges, son —en el drama *Nathan der Weise* (1779) por razón más profunda— representantes orientales de su género. Es comprensible que en una pieza de teatro (J. G. Pfranger, *Der Mönch vom Libanon*, 1785) dirigida contra esta obra de Lessing estuviera representando también sin tacha el eremitismo cristiano. Al motivo del — seductor han acoplado el motivo del — ermitaño no sólo los racionalistas sino también escritores de ironía discretamente frívola (Wieland, *Clelia und Sinibald*, narración versificada, 1783 y *Die Waserkufe*, narrac. versif., 1795), radicalistas (Klinger, *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*, novela, 1791), y románticos inclinados a lo esotérico y místico (A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, novela, 1817).

En la tonalidad de *Nathan der Weise* de Lessing se podían ver indicios del futuro estilo medieval, llamado gótico, que dio renovado prestigio al motivo del ermitaño, pues el fraile, por ejemplo, era originariamente un caballero como la mayoría de los eremitas de la época que entonces comenzaba. Los modelos de obras de literatura medievales se acumularon desde que Mlle de Lubert (adapt. del *Amadis*, 1750), Tressant, Percy, Veit Weber y otros comenzaron a publicar, refundir y adaptar obras literarias antiguas. En el nuevo ermitaño se reprimió en gran medida lo ascético, se conservaron sólo algunos accesorios religiosos, se acentuó la nota pintoresca y también la emotivo-idealista y el escenario adquirió ocasionalmente, mediante rocas y ruinas, la categoría de lo demoníaco, con lo que podía formar un amable contraste el idilio del jardincito eremítico. La renuncia al mundo tenía causas personales: Luto por una persona amada, infidelidad de la esposa, sociedad o costumbre, castigo inminente o persecución injusta. Tanto si es el ermitaño o su visitante quien ocupe el primer plano, su encuentro provoca para uno o para ambos un cambio del destino. El ermitaño vuelve a veces al mundo cuando con el encuentro termina su período de penitencia, se pasa un peligro o se ha superado la crisis producida por la pérdida de una persona, pues el forastero es para él lo mismo que el encantador de un cuento o que un Deus ex machina, que elimina conflictos. Según antigua tradición el encuentro se asocia también al reconocimiento, desde que en uno de los primeros

ejemplos tomados de la lírica, *The Hermit* de O. Goldsmith (en *The Vicar of Wakefield*, novela, 1766), la joven abandonada que busca desesperadamente consejo descubre en el ermitaño al hombre amado. Junto a ejemplares preceptores de jóvenes desorientados que buscan su camino, se hallan eremitas por desengaño amoroso, semejantes a Amadis, que se unen a un ermitaño mayor y una de dos: o se reintegran a su estado anterior al cumplirse la esperanza ya casi desaparecida (J.-F. Mamontel, *Les Solitaires de Murcie* en *Nouveaux contes moraux*, 1765; M.-J. Riccoboni, *Histoire de Christine, reine de Suabe*, novela, 1783; A.-J. Rosny, *Adèle et Germainil*, novela, 1797) o fracasan (F. Brooke, *The History of Emily Montague*, novela, 1769). En el poema inacabado *The Minstrel* (1771 y 1774) de J. Beattie, el ermitaño estimula las originales dotes poéticas de un joven pastor, en la llamada época gótica, haciéndole sentir la naturaleza y formando su espíritu, y en la epopeya en verso *Oberon* (1780) de Wieland, los dos amantes se ejercitan en la continencia impuesta ante el ejemplo del ermitaño y antiguo caballero Alfonso, que faltaba aun en Tressant, que suministró el material a Wieland. El pesimista y atormentado Blasius del *Sturm und Drang* (drama, 1777) de Klinger decide comenzar de nuevo la vida como ermitaño y en una cueva. Contrafigura del conde que los domingos se entrega a su pasión de la caza sin la menor consideración a campesinos, a ganado y a campos de cultivo, es en la balada *Der wilde Jäger* (1778), de G. A. Bürger, el piadoso ermitaño que con su cabaña no puede retener el venado al despiadado cazador, pero sí alcanzarle con su maldición.

El entusiasmo por frailes y eremitas, por la soledad y por las ruinas dio muy pronto ocasión para la crítica. En su trabajo *Von der Einsamkeit* (1773) J. G. Zimmermann defendió la tesis de que la soledad aumenta la hipocondría así como el egoísmo y trastorna los sentidos. Camino de evasión y al final callejón sin salida del suicidio es la vida eremítica a la que se entrega, en el entremés *Der Einsiedler* (1771) de F. A. v. Goué, el personaje titular convertido por descuido en parricida, que se cree indigno de estar en el mundo. En el fragmento de drama legado por J. M. R. Lenz, *Die Kleinen*, resultan inútiles la renuncia y el aislamiento de Heinrich von Bismarck en beneficio de una brillante carrera cortesana del hermano, y en la opereta de Goethe *Erwin und Elmire* (1775), también Erwin tiene que considerar equivocada su de-

cisión —tomada por un amor probablemente desgraciado— a la vida eremítica, a la que pronto vuelve a renunciar, ya que sólo sirve para los débiles. En su drama corto *Satyros* (creado en 1773), dirigido contra los exaltados paladines de Rousseau y del hombre primitivo, Goethe había puesto a un sencillo ermitaño frente al ideal venerado, en realidad ferozmente primitivo. El eremitismo de máscara así como las conclusiones de Erwin en la opereta las revisó Goethe en 1787 proyectando la imagen de un ermitaño anciano que, como predecesor y maestro de Erwin, había irradiado una fuerza espiritual que repercute en el joven. Al igual que en la primera versión de *Erwin und Elmire*, pronto se rectifica el entusiasmo por la vida primitiva en *Siegwart, eine Klostersgeschichte* (1776) de J. M. Miller y en la novela *Theobald oder die Schwärmer* (1784) de Jung-Stilling. En el fragmento de novela *Der Waldbruder* (1797) de Lenz, el ermitaño huyó de las opresoras vinculaciones sociales y eróticas para refugiarse en una irrealidad simbolizada por la ermita agreste, irrealidad que se derrumba al confrontarla con la realidad.

En el romanticismo, que adoptó el decorado de la literatura caballeresca, el motivo del ermitaño hizo valer de nuevo, en muchos matices, su componente religioso y su función educativa y de encuentro. En *Franz Sternbalds Wanderungen* (novela, 1798) de L. Tieck, tiene lugar la obligada escena del reconocimiento; en *Hesperus* (novela, 1795) de Jean Paul, Emanuel, el maestro del médico Victor, vive austeramente en «soledad suma», y en su *Titan* (novela, 1800-05) el viejo predicador de la corte, Spener, uno de los secretos conductores del destino de Albano, vive también con austeridad en una ermita del parque Lilar. En la narración *Atala* (1801) de F.-R. de Chateaubriand, el jesuita y misionero de los indios, alojado en una cueva de montaña de las selvas vírgenes de América, capacitado para la compasión gracias a sus propias vivencias dolorosas, acoge a una pareja de enamorados desdichados, que son el indio Chactas y Atala convertida al cristianismo, y quiere ayudar a Atala a desvincularla del — voto de castidad a ella impuesto, pero Atala se decide por el suicidio convencida de no poder superar su conflicto de conciencia. Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, novela, 1802) describió al ermitaño Hohenzollern, cuya armadura de caballero aún cuelga de la pared de su cueva, como un sabio con aquella visión del pasado y del futuro que le convierte en verdadero maestro del joven Heinrich; en A. v. Arnim (*Halle*

und Jerusalem, drama, 1811), el ermitaño moribundo profetiza, en la escena del encuentro, a los peregrinos Cardenio, Celinda y Ahasver, que su camino al Santo Sepulcro terminaría con la complacencia de Dios y la gracia; en el fragmento *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* (1818) de Brentano, la aparición del ermitaño tiene una función moral, y en Eichendorff el origen del motivo se revela no sólo en la adaptación que hace de la canción del ermitaño de Grimmelshausen transformándola en la que empieza con el verso «Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!» («¡Ven, consuelo del mundo, tú, noche silenciosa!», sino también en la novela corta *Eine Meerfahrt* (1830) determinada por Don Cyrillo de Valaro de la *Insel Felsenburg* de Schanabel. En *Faust II* de Goethe, los santos anacoretas ideados tal vez a la vista de Montserrat, señalan en su monte la situación límite entre el mundo terrenal y supraterranal. El motivo volvió a perder profundidad en el romanticismo tardío (F. King / C. M. v. Weber, *Der Freischütz*, ópera, 1821; K. Immermann, *Merlin*, drama, 1832), hasta el punto de que Eichendorff, que por experiencia propia sabía valorarlo, dirigió sus ataques contra el retiro y la soledad en *Dichter und ihre Gesellen* (novela, 1834), después de haber calificado despectivamente de «aimable roué» al ermitaño en la sátira dramática *Krieg den Philistern* (1824), mientras que A. v. Arnim lo ridiculizaba ligeramente proveyéndole de dos mujeres en la novela *Die Kronenwächter* (1817).

Además de la tradicional figura de encuentro siguió desarrollándose en el romanticismo el personaje central de la biografía eremítica. En *Hyperion* (novela, 1797-99) de F. Hölderlin, los relatos del todavía joven ermitaño compuestos en la ermita de Salamina sobre su camino hacia la soledad —curiosa reanudación de una tradición picaresca— representan la historia de sus desencuentros en «cosas humanas». En la novela *William Lovell* (1795) de Tieck la existencia eremítica en el Apenino confiere una salud psíquica pasajera a Balder, ideado como contrapunto de la corrompida figura principal, y en el idilio *Almansur* (1798) de Tieck se unen un joven y un anciano que renuncian al mundo desengañados de la vida. En la novela *Godwi* (1801) de Brentano, Werdo Senne, inocentemente inculcado en la muerte de la mujer amada por él, a quien sin embargo le ha sido negada, encuentra en la soledad la paz de su alma; paz a la que contribuye la tarea a él encomendada de educar al hijo de la difunta. En la narración de

A. v. Chamisso (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814), Schlemihl, que vive en el desierto de Tebas, debe su paz más al estudio de la naturaleza que a la piedad, y, al igual que Hyperion, escribe en la ermita, para enviarlo a sus amigos, un relato sobre su vida con los desengaños y la conciencia de culpabilidad por haberse hecho — aliado del diablo, sobre su alejamiento subsiguiente del mundo exterior y su recogimiento interior. En Eichendorff (*Ahnung und Gegenwart*, novela, 1815) Friedrich renuncia al mundo al final de un largo peregrinaje; el conde Víctor (*Dichter und ihre Gesellen*, novela, 1834) lo hace tras el suicidio de Juana, preparándose como ermitaño al estado sacerdotal, y Don Diego (*Eine Meerfahrt*, nov. corta, 1830) como eremita en una isla, tras haber descubierto un reino de paz en Dios en lugar del Dorado buscado. Una nueva perspectiva se abrió al complejo del motivo desde que en W. H. Wackenroder (*Ein wundersames morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, 1799) el ermitaño, mentalmente extraviado y bien dotado, se imagina que oye girar la rueda del tiempo y que tiene que vigilar su marcha, sin embargo se ve aliviado de esta carga y al mismo tiempo de su vida cuando la música de una pareja de enamorados logra acallar la rueda, que es la eternidad de lo presente. Parecida separación de la masa de ermitaños anteriores es lo que caracteriza en la primera narración de la colección de E. T. A. Hoffmann *Die Serapionsbrüder* (1819), a Serapion, aquel conde súbitamente evadido de una brillante carrera, que predica el evangelio en las aldeas montañosas del Tirol y más tarde en las proximidades de Bamberg, pero en el desierto tebano se hace pasar por el monje mártir Serapion. De aquí podría derivarse una línea hasta el ermitaño entre loco y sabio —clásico restaurado— del poema *Ein griechischer Kaiser* de F. Hebbel. Las dotes proféticas, no raras en los ermitaños, las posee también el que, en el drama *Die Braut von Messina* (1803) de Schiller, amenaza con el cambio del destino. Innumerables elementos de la motivica del ermitaño resultaron aplicables para el elogio de la soledad que anunciaba la lírica romántica de muchos países.

El motivo aparentemente muy gastado después del romanticismo volvió a hacerse notar ocasionalmente, por ejemplo en la epopeya caballeresca *Walther* (1818) de A. v. Droste-Hülshoff y en el ciclo poético *Die Marionetten* (1834) de N. Lenau con la tradicional pareja opuesta de ermitaños, el anciano sereno y el joven precipitado por desespe-

ración a la vida retirada; los dos están vinculados mediante una mujer, en un caso como padre de ella y en el otro como admirador abandonado. En la novela *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal, el protagonista, identificado con un Fabricio histórico, no puede, pese al carácter que la doctrina de la Iglesia y el ministerio eclesiástico le imprimen, preservarse a sí mismo y a su vida de una peligrosa aventura y finalmente se refugia en la cartuja. La secularización del motivo, aquí apenas encubierta con la escena de una Italia debilitada y también con el hábito sacerdotal, evolucionó pasando por el romanticismo burgués de hondas raíces religiosas en Austria (Stifter, *Der Hagestolz*, narración, 1845), por el realismo pagano y antidogmático en el norte de Alemania (Storm, *Eine Halligfahrt*, novela corta, 1873), por el estilo histórico-oriental y el obispo Basilio de Cesarea (Ibsen, *César y Galileo*, drama doble, 1873) así como por el análogo estilo profesoral (G. Ebers, *Homo sum*, novela, 1878) y el ascético esfuerzo por conseguir una representación estrictamente objetiva e impersonal (Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, 1874). Más allá de la frontera primitiva entre la Iglesia católica romana y la Iglesia oriental la existencia de ermitaños reales retardó la desaparición de los imaginarios. El «Starez» Zosima, en la novela *Bratia Karamazovy / Los hermanos Karamazov* (1879-80) de Dostoievski, era el auténtico contrapunto de los indolentes tipos frívolos y provincianos y el ideal del tercer hermano, que era el más joven. El antiguo oficial de marina (E. Wiechert, *Das einfache Leben*, novela, 1939), el maestro de juegos que luego renuncia a la soledad para llevar al mundo el espíritu puro (H. Hesse, *Das Glasperlenspiel*, novela, 1943), el modesto ermitaño y malogrado papa Celestino V (R. Scheider, *Der grosse Verzicht*, drama, 1950) y un ermitaño budista (M. Bieler, *Drei Bäume*, narración, 1966), todos de índole peculiar, no son en conjunto suficientes para demostrar lo que ellos denotan: figuras de larga tradición, obligadas a la endogamia literaria y por lo demás deshabitadas al mundo, degeneran en figuras, pero a veces se destacan las figuras artísticas en productiva ayuda complementaria.

H. Röttken, «Weltflucht und Idylle in Deutschland von 1720 bis zur Insel Felsenburg» (*Zs. f. vergl. Literaturgeschichte u. Renaissanceliteratur* NF 9), 1896; B. Golz, «Die Legenden von den "Alvatern"», en B. G.: *Wandlungen literarischer Motive*, 1920; Ch. P. Weaver, *The Hermit in English Literature from the Beginnings to 1660*, tesis, Nashville, 1924; F. A. G.

Cowper, «The Hermit Story, as used by Voltaire and Mark Twain» (en *Festschrift Ch. F. Johnson*), Hartford, 1928; G. H. Lovett, «The Hermit in the Spanish Drama before Lope de Vega» (*Modern Language Journal*, 35), 1951; P. Sage, *Le «Bon Prêtre» dans la littérature française d'Amadis de Gaule au Génie du Christianisme*, Ginebra y Lille, 1951; H. G. Wright, «The Theme of Solitude and Retirement in 17th Century Literature» (*Etudes Anglaises*, 7), Paris, 1954; M. Beeson, *The Role of the Hermit in the 17th Century Spanish Novel*, tesis, Univ. de Texas, 1958; H. J. Fitzell, «The Hermit in German Literature from Lessing to Eichendorff» (*Uni. of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literature*, 30), Chapel Hill, 1961; G.-L. Fink, «L'Ermite dans la littérature allemande» (*Etudes germaniques*, 18), 1963; U. Stadler, *Der einsame Ort. Studien zur Weltabkehr im heroischen Roman*, Berna, 1971; R. Schönhaar, «Pikaro und Eremit. Abwandlungen einer Grundfigur des europäischen Romans» (en *Dialog, Festgabe für Josef Kunz*), 1973.

Especulador — Sed de oro, avaricia de dinero.

Esposa difamada, La.—La extraordinaria difusión del motivo de la esposa difamada en la literatura anterior, sobre todo en la de la Edad Media, da idea del peligro a que se exponía la mujer en un mundo hostil a ella y la necesidad de los severos castigos que amenazaron en culturas primitivas a quien hiciera caer a una mujer en la culpa del adulterio y que constituían una de las pocas medidas protectoras de la mujer frente a la arbitrariedad de su marido, en cuya venganza incurría en caso de culpa. El motivo, con su constelación fundamental que se apoya en tres personas y muy variable en los detalles, respondía a la idea dominante sobre el papel exclusivamente pasivo y sobre las cualidades pacientes de la mujer. Esta se halla impotente frente a la intriga del difamador y tiene que sufrir por de pronto la injusticia inferida, que también posee no obstante una fuerza acusatoria. Las diversas formas de malentendidos, acusaciones, amenazas y maltratos que la mujer tiene que soportar y de las que a menudo sólo la puede salvar la intervención de poderes superiores, significan en el fondo una gran acusación contra la zafiedad del hombre, es decir, no sólo del intrigante que levanta «falso testimonio» y que obra generalmente por resentimiento ante una negativa, sino también del marido que consiente en la difamación y que desconfía por completo de su mujer y en seguida está dispuesto a ver en ella la estereotipada corruptibilidad de las hijas de Eva y a vengar su — honor conyugal aparentemente herido. Partiendo de esta experiencia

la mujer sufridora puede desplegar una considerable energía en el momento de rechazar a pretendientes importunos y una gran independencia al modelar su vida despojada de la protección conyugal, de tal manera que se puede hablar casi de rasgos emancipadores. Por eso el motivo aparece como una mezcla de pesadilla y añoranza.

A partir del motivo se han formado diversos argumentos ya maduros y últimos grados previos a los argumentos. Pese a las propiedades características que toda variante del motivo y todo argumento respectivo presenta, otros motivos contrarrestan esta diversidad y establecen relaciones así como conjuntos entre los diversos ramales del desarrollo. Motivos menores y rasgos, como el motivo de la vida en el bosque, del amante ocultamente introducido, de los verdugos compasivos, del falso documento de muerte o mutilación y el de la sirvienta simulada, se mueven de acá para allá entre las diversas variantes del motivo y crean asonancias dentro de todo el ámbito que se hacen posibles por la posición dominante del motivo nuclear. Los pequeños rasgos comunes pueden haberlos introducido los autores en el respectivo complejo motivico en recuerdo consciente o incluso inconsciente de narraciones similares oídas anteriormente. Otros motivos enlazados por acoplamiento motivico con el motivo nuclear tienen, por otra parte, la tendencia a sofocar con su desarrollo el motivo nuclear, a no adaptarse a él suficientemente o a hacer que surja una bipartición de la acción dando la impresión de falta de armonía.

La primera variante del motivo se produjo por asociación con el motivo del — juicio de Dios, que se acoplaba bien al motivo principal. La posibilidad que tenía la mujer de purificarse de la sospecha de infidelidad, mediante un juicio de Dios, ya estaba prevista en la antigua Babilonia y se encuentra como motivo literario en la antigua epopeya india *Rāmāyana* (s. IV-II a. de C.), en la que Sītā es raptada por el monstruo Ravana y tras su liberación es repudiada por su marido Rāma, pero poco después éste la acoge en su amor al salir ilesa de la hoguera; sin embargo luego ante las dudas del pueblo el rey la deja abandonada en el bosque y no la llama de nuevo hasta pasados los años, pero ella tiene que purificarse una vez más de la sospecha mediante un proceso de jurados. En la narración apócrifa del Antiguo Testamento sobre *Susana y Daniel* aparece, en lugar de un juicio de Dios, el joven profeta Daniel llamado por Dios y cuya sabiduría salva de la muerte por lapi-

dación a la mujer acusada de adulterio por dos ancianos que han sido rechazados por ella.

En la literatura medieval se forma un sólido esquema de acción para el enlace con el motivo del → juicio de Dios. Casi siempre es durante la ausencia del regio marido cuando un amante rechazado presenta por venganza una querrela de adulterio contra la esposa de aquél. Un caballero interviene en combate ordálico a favor de la mujer acusada sin culpa y condenada a muerte, de tal modo que el difamador es desenmascarado y castigado. Esta versión se remonta probablemente a la tradición histórica según la cual la emperatriz Judith, mujer de Luis el Piadoso, mediante un juramento se purificó de la acusación de adulterio con Bernhard de Toulouse, quien desafiando a sus enemigos desvirtuó la difamación a él concerniente. En este caso histórico el caballero quiso combatir por su propia inocencia y honor, pero no por el de la mujer. Provisto con el nuevo rasgo del guerrero que combate por la inocencia, el hecho se reflejó en los romances catalanes y provenzales sobre el conde de Barcelona, como se llamó adicionalmente el histórico Bernhard de Toulouse. La historia fue transferida a otras personas, así en el *Jaufrois*, en francés antiguo, a Jaufrois de Poitiers y a Alis, mujer de Enrique de Inglaterra, y en los *Gesta regum Anglorum* de Guillermo de Malmesbury (s. XII) a Gunilda (Cunigunda), la mujer del emperador alemán Enrique; de esta última variante procedía la balada *Sir Aldingar*, recogida en *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) de Percy. La tradición francesa se continúa con la narración *Hirlanda* (s. XVII) de R. de Cerisiers y su traducción (1704) de Lesage sobre el episodio del conde de Barcelona, añadido a la continuación del *Don Quijote* de A. F. de Avellaneda, episodio que R. Jephson dramatizó en *The Law of Lombardy* (1779). También en la leyenda del Caballero del Cisne o de Lohengrin la parte que se refiere a la viuda acusada sin culpa y a su justificación por un guerrero desconocido pertenece a esta variante del motivo.

En un perdido *Lai du Comte de Toulouse* se adjudicó por primera vez al desconocido salvador una relación ya existente antes con la acusada. Si en la leyenda del † Caballero del Cisne era viuda la que pudo casarse con su salvador, se inventó para la mujer casada en el «lai» y acusada de adulterio un amor anterior al matrimonio o una relación naciente pero reprimida con el caballero. Por otra parte el difamador, para apoyar su afirmación,

introduce ocultamente en la habitación de la mujer a un pseudoamante, a quien él luego «en su cólera» derriba al suelo en el momento del supuesto descubrimiento. De esta situación triangular así surgida hay una porción de variantes, independientes unas de otras: en el *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (hacia 1400) una amiga de la marquesa aparta de ésta la sospecha haciéndose pasar ella misma por la amada del caballero; en el poema inglés *The Earl of Tolous and the Emperes of Almayn* (princ. s. XV) el conde, disfrazado de peregrino, viaja hacia Alemania para ver a la hermosa emperatriz y se enamora de ella; en *Philopertus et Eugenia* (1470) de Wimpfeling el caballero enferma de amor por la distinguida señora y ella le cura; en el poema danés Jeppe Jensen *Den Kydske Dronning* (1483), en *Ritter Galmy* (1539) de Jörg Wickram y en la novela corta de Bandello *Amore di Don Giovanni di Mendoza a la duchessa di Savoia*, (1554), la mujer, tras la muerte de su esposo, se casa con el caballero. El mayor influjo entre estas variantes lo ejerció la novela corta de Bandello. De ella depende el drama de A. de la Vega *La duquesa de la Rosa* (1566), que J. de Timoneda repitió en el *Patrañuelo* (1576). La traducción que Boistuuau hizo de la novela corta de Bandello en las *Histoires tragiques* (1559) hizo madurar en Francia la novela de Mme. de Fontaine *Histoire de la Comtesse de Savoye* (1713, impresa en 1726), de la que Voltaire tomó el argumento para su tragedia *Altamire* (1720). La traducción de Boistuuau fue también la fuente para el espectáculo de Rudolstadt atribuido a K. Stieler *Die erfreuete Unschuld* (1666) e influyó, probablemente mediante un rodeo por la traducción inglesa de Painter hacia los Países Bajos, sobre Dirk Rodenburg (*De Hertoginne van Savoyen en Don Juan Mendossa*, drama, 1619) así como sobre J. J. Colevelt (*De Hartoginne van Savoyen*, drama, 1627). Típica de las versiones surgidas a imitación de Bandello es la actitud del caballero originariamente de rechazo frente a la petición de ayuda de la mujer; disfrazado y desconocido se convence luego de la inocencia de ella y lucha, también sin darse a conocer, por ella; el final de las distintas variantes difiere en unas de otras.

Entre las novelas cortas de Bandello aparece la variante del motivo por segunda vez en el pasaje 24 de la primera parte, pues el «milagro», consistente en que la mujer, acusada de infidelidad por un cortesano rechazado y arrojada a la leonera por el marido engañado por una artimaña, y respetada

por los animales, adopta la función de un juicio de Dios exactamente igual que el oráculo de Apolo que absuelve a la acusada en la novela corta de R. Greene *Pandosto* (1588), en la que Shakespeare se inspiró para su *The Winter's Tale* (1611). Shakespeare transformó la muerte de la mujer, que muere durante la sesión del juicio al oír la noticia del fallecimiento de su hijo, en muerte aparente y pervivencia oculta, lo que permitió un arco de tensión hasta la posterior reunificación en la forma de la variante medieval. La adopción del papel de difamador por parte del celoso marido la mantuvo Shakespeare tal como aparece en Greene. El testimonio más tardío de la pervivencia del motivo podría ser la novela corta de H. v. Kleist *Der Zweikampf*, en la que la mujer inculpada es de nuevo una viuda que va a buscar al amigo de su juventud para que la defienda, y quien más tarde se casa con ella. Hay que notar que Kleist no encontró el motivo de la mujer difamada en su fuente, *Chronique de France* (s. XIV) de Froissart, y tampoco en su grado previo anecdótico, la *Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs*, sino que la empleó sólo al ampliar la anécdota en la novela corta.

Un segundo complejo motivico resultó de la combinación del motivo nuclear con la narración del perro de Aubry. Aquí la mujer acusada de adulterio se halla antes de dar a luz un hijo, por eso no es condenada a muerte sino sólo repudiada, y para su protección y la de su hijo le acompaña un caballero, Aubry de Montdidier. Esta variante se asoció principalmente a una legendaria mujer de Carlomagno, llamada comúnmente Sibila. El destino de esta mujer lo contó la canción de gesta *Macaire*, conservada sólo en fragmentos y cuyo contenido lo refiere a la crónica (1232/52) de Aubry de Trois-Fontaines y se ha conservado en adaptaciones franco-italianas, en una novela de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken (*Sibille*, 1430/37), en la española *Historia de la Reyna Sebilla* (1532) y en dos libros populares holandeses. Un enano pretende a la mujer de Carlos y, al ser rechazado por ella, se introduce sin ser visto en la cama de ésta. Carlos lo descubre allí y lo mata, pero da crédito a sus acusaciones contra la mujer. Luego, en el bosque, el caballero protector Aubry es asesinado por Macaire, que quiere poseer a la reina. Por el perro de Aubry, que cuida el cadáver de su señor y va a buscar alimentos a la mesa real, se descubre la pista del asesino, que es vencido en el combate ordálico con el perro. Entretanto Sibila

se ha refugiado en casa de su padre el emperador Constantino, que hace justicia a ella y a su hijo.

La historia del asesinato de Aubry fue fijada más tarde en la época del gobierno de Carlos V y en el año 1371 y, con independencia del motivo de la mujer difamada, fue tratada como pura historia sensacionalista, entre cuyas descendientes se cuenta la comedia de magia de R.-Ch. de Pixérécourt *Le Chien de Montargis ou la forêt de Bondi* (1814), que en traducción alemana de I. F. Castelli *Der Hund des Aubri de Mont-Didier oder der Wald bei Bondy* (1815) siguió su curso por los escenarios alemanes y fue causa de la renuncia de Goethe a la dirección del teatro de Weimar.

Combinada con el motivo de la mujer acusada sin culpa, la historia del perro de Aubry es en el fondo un elemento demasiado independiente y deja de lado el motivo nuclear. Sobre la aclaración del asesinato se tiende a olvidar el viaje a Oriente de la reina acusada sin culpa y su rehabilitación. Por eso el autor de la canción de gesta francesa *Macaire* intentó amalgamar el motivo del asesinado concentrando en una misma persona al difamador enano y al asesino Macaire; este intento, sin embargo, no fue suficiente aun para establecer el equilibrio interno del argumento. Al *Macaire* siguió el libro popular alemán *Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall* (hacia 1465), en el que además el viaje de Sibila a Constantinopla era sustituido por una vida humilde en la soledad del bosque, que también aparece en otras variantes del motivo de la mujer acusada y repudiada. Este motivo de la vida en el bosque se encuentra sobre todo en leyendas en las que al mismo tiempo adquiere relieve la infancia del hijo nacido lejos del padre, como por ejemplo en el ya mencionado *Rāmāyana* indio y en la *Thidrekssaga* (hacia 1260); en esta última la madre de Sigfrido —el nombre de Sisibe señala la relación con la leyenda de Sibila—, tras la difamación por parte de un pretendiente importuno rechazado, debe ser mutilada y repudiada, y gracias a la compasión del encargado de tal misión queda indemne, pero muere de horror cuando el oleaje de la corriente arrastra al hijo recién nacido. El desplazamiento del interés hacia el niño puede motivar incluso el olvido total del motivo, que sólo serviría como prueba del origen del niño, como sucede en *La devoción de la cruz* (1634) de Calderón, donde con respecto a la madre de Eusebio no se menciona más que el hecho de que su marido la ha apuñala-

do por celos infundados y el niño ha nacido en la soledad del bosque.

El motivo de la vida en el bosque, que como bastidor romántico de la mujer embarazada y repudiada lo utilizó ya el indio Kalidasa en su drama *Śakuntalā* (princ. s. V), adquirió un desarrollo pleno en la literatura francesa y alemana con la leyenda de ! Berta, la historia aquella en que la madre de ! Carlomagno se ve desplazada el día de su boda por una falsa novia y, sospechosa de intento de asesinato, es rechazada por su novio, que no la conoce. Esta leyenda, que coincide en el rasgo del rechazo con la historia de la mujer injustamente acusada, influyó en el libro popular antes mencionado *Die Königin von Frankreich* y en la leyenda de ! Genoveva, derivada de él y cuya auténtica característica es el motivo de la vida en el bosque. La leyenda de Genoveva es un vástago religioso —nacido hacia 1400 en la zona de Laach del Rin— del libro popular profano *Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall* y más tarde se hizo famosa por la versión latina de R. de Cesisier. La traducción alemana de M. v. Cochem influyó luego en la dramatización de Maler Müller (1775/81), de L. Tieck (1800) y de F. Hebbel (1843). En la leyenda de Genoveva se ha eliminado la historia del perro de Aubry, pero perduró la ayuda que presta un animal en la figura de una cierva que trae alimentos, enviada a la madre y al niño por la Virgen María. De otras variantes del motivo se ha tomado la consideración que dispensan a la mártir los o las verdugos, rasgo que se ha ampliado además por la presentación de la lengua de un perro como supuesta prueba de que se ha ejecutado la mutilación ordenada.

Un tercer complejo motivico se formó mediante el rasgo de que el difamador de la mujer es el hermano del marido y de que tras la primera difamación se han de seguir superando las consecuencias de haber rechazado a ulteriores amantes importunos; la mujer perseguida llega a poseer la facultad de curar enfermos y cura más tarde a todos los hombres que la han inculcado. Este complejo es de origen oriental, y en oriente se halla sobre todo entre las historias de infidelidad femenina que un astuto papagayo cuenta en el *Libro de los papayos* (1330), creado por Nachstrabī sobre la base del libro sánscrito *Śukasaptati*. En las versiones orientales dependientes de la fuente india la cadena de cortejadores rechazados es especialmente larga. A ella se unen estrechamente las versiones profanas europeas como la novela francesa en verso *Bone*

Florence de Rome (s. XIII) y la narración incluida en los *Gesta Romanorum* (s. XIV). Durante una campaña militar del emperador su mujer encierra en una torre, a causa de su impertinencia, al hermano menor, a quien ella estaba confiada por su marido, pero a la vuelta de éste lo deja libre de nuevo y cabalga con él al encuentro del emperador. Cuando van por el bosque, el cuñado prende a la mujer después de haber intentado inútilmente violentarla y cuenta luego al emperador que ha sido raptada. La emperatriz llega a la corte de un duque, que le confía el cuidado de su hijo; un cortesano la asedia en vano, mata luego al niño y la inculpa a ella del asesinato. El asesino se llama, en la versión de Florencia, Macaire —señal de la capacidad de irradiación que tiene la variante del perro de Aubry—. La mujer es arrojada como asesina al Tíber, y una vez salvada tiene que arrostrar todavía las persecuciones de otros dos amantes rechazados, antes de que asuma su función de médico. Estas dos persecuciones ulteriores desaparecieron en la versión de la leyenda conocida desde el siglo XII y en cambio se aseguraron las dos aventuras principales mediante figuras episódicas que quieren abusar de la princesa. El cuñado, al volver el hermano, acusa ante él a la princesa de intento de seducción. La acción se concentra en la salvación que, tras la segunda persecución, efectúa la Virgen María, quien ayuda a la heroína a salir de las aguas y le enseña la hierba milagrosa con la que cura más tarde a los enfermos. Esta versión del milagro se difundió en numerosas leyendas por toda Europa.

Fijada en un personaje histórico aparece la versión de la leyenda en la más antigua variante europea transmitida, la leyenda de ! Crescencia, de la *Kaiserchronik* (1135/50), en la que san Pedro es el salvador y asistente de la emperatriz. En esta versión la duplicidad de momentos culminantes de la acción —duplicidad poco satisfactoria desde el punto de vista artístico— queda absorbida al transformarse la leyenda mariana con su punto culminante del milagro en una leyenda sobre la confesión y al desplazarse el centro de interés de la estructura entera al final con la confesión de todos los hombres y su absolución. También la leyenda de Hildegarda, transmitida por primera vez por Vincenz de Beauvais (s. XIII), asocia el motivo a un personaje histórico, Hildegarda, de nuevo una esposa de ! Carlomagno. La leyenda de Hildegarda se halla próxima a la leyenda de Sibila en cuanto que la heroína aquí es expulsada al bosque con

orden de arrancarle los ojos; un caballero compasivo convence a los verdugos para que presenten los ojos de un perro.

Un tardío eco del papel del cuñado como difamador aparece en una narración añadida de las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804), atribuidas recientemente a A. Klingemann, en las que de dos hermanos españoles uno ama a la mujer del otro y, rechazado, dirige la sospecha del marido sobre el paje de ella. La supresión de poderes supraterrrales decisivos da lugar a la ruina de los dos inocentes, como corresponde al carácter nihilista de la novela.

Característica del cuarto grupo del motivo es la provocación del conflicto mediante una apuesta entre el marido convencido de la fidelidad de su mujer y un conocido o envidioso, que se atreve a seducir a la mujer fiel. No lo consigue, pero puede aducir comprobantes que aparentemente dan testimonio de la seducción lograda y hacen que gane la apuesta. En una serie de casos el ganador está convencido realmente de haber gozado del favor de la mujer, porque ésta le engañó con una sirvienta que fue presa suya en lugar de la señora; la mujer fiel puede demostrar que el dedo o el pelo de la deshonrada, presentado como prueba, no procede de ella sino de la sirvienta. Esta narración se encuentra ya en el celta *Mabinogion* (registrado en el s. XIV), en la narración de Ruprecht von Würzburg *Die zwei Kaufleute von Verdun* (s. XIII), en la *Comedia von Zweyen fürstlichen Räten* (hacia 1600) de J. Ayer y en la balada *Aus reyrt der König Eckstein*. En versiones orientales el violador convicto debe elegir entre la muerte y el matrimonio con la esclava. En otra vertiente del motivo el ganador de la apuesta no se encuentra convencido de haber abusado de la mujer deseada, sino que tras el fracaso de su intento se ha informado del aspecto de la mujer y de sus costumbres de vida y se ha agenciado, generalmente por una sirvienta, objetos íntimos de su propiedad que utiliza luego engañosamente para difamar a la mujer y ganar la apuesta. En esta variante aparecen también obras en las que el marido no acepta la apuesta sino que solamente elogia la castidad de la mujer, que a veces es su hermana y no su esposa (Jehan Renart, *Guillaume de Dole*, 1199/1201; Lope de Rueda, *Eufemia*, drama, 1567). El desengañado marido de esta variante quiere en principio matar a su mujer y luego la repudia o abandona; casualmente y sin darse a conocer se entera por boca del impostor

de la artimaña de éste y le pide cuentas (*Le Comte de Poitiers*, narración en verso, 1170/1230; Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la violette*, hacia 1230). En la novela amorosa de Gerbert de Montreuil la difamada no es la mujer sino la querida del conde de Nevers, por eso en la ópera *Euryanthe* (1823) de C. M. v. Weber, basada en la novela, la mujer acusada injustamente adquiere la categoría de una novia. La libretista H. v. Chezy combinó el motivo principal con el de la — rivalidad, dando al impostor una cómplice que, sirviéndose de la difamación de Euryanthe, pretende conquistar para sí misma al conde.

El motivo cambia ligeramente cuando es la mujer repudiada misma la que marcha en busca de su justicia, y en el intento o logra saber por el impostor, sin ser reconocida, las maniobras de éste, o bien obtiene de él mediante amenazas la confesión. Modelo de esta última vía evolutiva fue una novela corta de Boccaccio (*Decamerone* II, 9) en la que Bernabé de Génova pondera ante varios comerciantes la pureza de su mujer Ginebra. Sobornando a una vieja consigue Ambrosuelo entrar en la alcoba de Ginebra y sustrae de allí su ceñidor. Bernabé ordena a su criado que mate a la mujer aparentemente infiel cuando ésta venga a verle, pero el criado se compadece y le da ropas para que pueda hacerse pasar por hombre. Como respetable funcionario del sultán descubre ella su ceñidor en la tienda del comerciante Ambrosuelo, se entera del secreto de éste y le obliga a confesarlo en presencia de su marido, a quien había hecho llamar. El difamador es untado de miel por orden del sultán y atado a un poste para que las moscas y avispas le maten a picotazos. Shakespeare, en *Cymbeline* (1611), asoció la novela corta de Boccaccio con elementos de una leyenda de la antigüedad bretona que tomó de *Chronicles* (1577) de R. Holinshed. El drama se desarrolla durante una guerra legendaria entre Roma y Bretaña, y la heroína es Imogen, hija del rey británico Cymbeline. Se ha casado con un hombre de inferior condición, actualmente desterrado, el cual provoca en Roma la apuesta fatal. También Imogen sabe hacerse respetar disfrazada de hombre, y tras la batalla de Roma el anillo en el dedo del difamador la lleva a conocer la verdad. Otra combinación con el motivo del — juicio de Dios se encuentra finalmente en el poema italiano *Elena* (s. XIV), en el que la mujer desafía a duelo judicial al difamador y al vencerle no sólo restituye su honra, sino que también salva a su marido, el cual por causa de su jactancia apa-

rentemente injustificada había sido condenado a muerte.

En la narración *Philomela* (1592) de R. Greene se trata no de una apuesta auténtica del esposo sino de un acuerdo con el amigo para poner a prueba la fidelidad de la esposa, y como la mujer y el amigo se muestran firmes, la inculpación, igual que en el *Pandosto* ya mencionado del mismo autor, parte sólo del marido, quien incluso se sirve del soborno de falsos testigos; más tarde su mujer repudiada le salva de la condena a muerte y él se muere de arrepentimiento y emoción.

Cercana al cuarto complejo motivico con el motivo provocador de la apuesta, en el que en algunos casos se trataba de una mujer soltera, se halla la quinta variante con un rival que se jacta, sin razón, de poseer a la mujer, y del que habla Ariosto en *L'Orlando furioso* (1532). Ariodante, que corteja a Ginebra, se deja convencer por su rival Polinesso de que la amada ha recibido a éste varias noches en casa de ella. Polinesso le hace presenciar cómo sube él de noche al palacio y es recibido por una mujer que lleva los atavíos de Ginebra pero que en realidad es la doncella. Ariodante busca la muerte arrojándose al mar, pero no se ahoga. Su hermano quiere vengar al presunto muerto y acusa de impudicia a Ginebra. Ariodante se halla dispuesto a combatir por la amada con el hermano sin darse a conocer, pero la doncella, destinada por Polinesso a morir, aparece al final y aclara todo. Esta narración la repitió Bandello (*Novelle*, 1554) con los nombres cambiados de Timbreo y Fenicia así como algunas divergencias de contenido: el rival, aquí a la vez amigo del pretendiente, utiliza a su criado para que suba a la casa; la muerte aparente es transferida del amante a la novia, que al ser acusada se desmaya y es escondida por su padre hasta la restitución de su honor; la solución viene con el arrepentimiento del difamador. Cuando Shakespeare elaboró hacia el 1600 la materia narrativa para su *Much Ado about Nothing*, existían ya también, además de las traducciones de ambas narraciones, dramatizaciones inglesas. De Ariosto tomó Shakespeare principalmente el papel de la doncella, de Bandello la parte principal de la intriga, sobre todo el anuncio de la muerte dado por el padre. Recuértese que Shakespeare incorporó también en *The Winter's Tale*, en contra de su fuente, el factor del anuncio de su muerte, de la supervivencia oculta y de la posterior reconciliación. En la trama de Ariosto se basa solamente la tragedia de Voltaire *Tancredi* (1760), en la que

una mujer secretamente prometida con un proscrito es inculpada de traición a la patria por el hombre destinado a ella por su padre. Aunque el prometido la tiene por infiel, lucha por ella contra su acusador y busca entonces la muerte en el combate; Aménida se casa con el agonizante. Voltaire pudo también, según esto, haber conocido variantes con el motivo del → juicio de Dios. Relacionada con este motivo aparece también en la novela corta ya mencionada *Der Zweikampf* de Kleist la figura de la doncella pretextada o que obra por propio impulso.

La transformación que de la narración de Ariosto hace Bandello se aleja de la variante quinta hasta el extremo de que el rival no se jacta él mismo de la conquista de la mujer sino que se sirve de un testaferro para el engaño. Este brote lateral del motivo está relacionado con otras variantes de desenlace trágico que se dan en la literatura italiana del siglo XVI. En el drama de A. Leonico *Il soldato* (1550), el soldado rechazado y sediento de venganza inventa una parecida subida a la casa por la ventana para vengarse, sirviéndose del esposo, no sólo de la mujer sino a la vez de otro viejo enemigo al que hace pasar por adúltero. Una intriga de parecido refinamiento la planea el «alférez» de la novela corta de G. B. Giraldi *Il moro di Venezia* (en *Gli Hecatommithi*, 1565), pues en efecto cree tener en el «teniente» a un rival mucho más afortunado, mientras que Shakespeare en su *Othello* (1604), que se apoya en esa novela corta, hace que, al igual que su fuente, muera la mujer inocente y huya el herido Casio, pero, exactamente igual que en *Much Ado about Nothing*, le quita al difamador el tan importante móvil del amor desairado y lo transformó en un malvado envidioso que odia al afortunado general y esposo. Con la muerte trágica de la mujer difamada y el suicidio expiatorio del marido, las posibilidades del motivo están totalmente vaciadas del espíritu del Renacimiento.

Al ámbito de la quinta variante del motivo en sentido estricto pertenece también la canción popular italiana *Gli anelli*. El príncipe, que se ha marchado a la guerra poco después de su boda, es visitado por un amante rechazado de su mujer, el cual le enseña dos anillos que el príncipe había regalado a su mujer. Este vuelve corriendo a su casa, hiere de muerte a su mujer y a su hijo nacido en el intervalo y se da cuenta demasiado tarde de que los anillos estaban dentro del cofre y los que el otro le había enseñado eran falsos; se suicida. También con la muerte de la mujer termina la balada neo-

griega *Manuel y el genízaro*, en la que un genízaro alardea, ante el marido, de amar a la mujer de éste y conocer exactamente su vestido.

También pueden servir de base a la difamación y repudio de una princesa —éste es el sexto complejo motivico— motivos no eróticos. Aquí son la envidia y la malevolencia las que producen la caída. Según cuenta Flavio Josefo (*Antiquitates*, fin. s. I), Salomé, hermana de Herodes el Grande, acusó de adulterio y relaciones secretas con los romanos a su cuñada Mariamna, superior a ella por su descendencia de los macabeos, y suscitó así los celos del rey, que dio la orden de matarla en caso de que él muriera, y a su regreso mandó matar primero al supuesto amante de ella y luego, al repetirse la situación, a ella misma.

En la literatura medieval es la suegra maliciosa —rasgo que hace referencia claramente al cuento— la que recibió el papel de intrigante. Así en la leyenda de *Helena* o de *! Mayo y Beafior* la suegra maquina, en ausencia de su hijo, la destrucción de la nuera mal vista por ella, falsifica las cartas y los anuncios de victoria del hijo y finge una orden según la cual ha de enviarse a la mujer y a los hijos al desierto y cortarles manos y pies. La compasión de los verdugos impide la total mutilación. Al regresar el rey castiga a la culpable y más tarde encuentra de nuevo a su familia. También esta narración halló amplia difusión en la Edad Media y fue transferida a diversos personajes históricos o semihistóricos. Una de las versiones más tempranas se halla en la novela *La belle Hélène de Constantinople* (hacia 1200), atribuible tal vez a Alexandre de Bernay y difundida más tarde como libro popular. Aquí la suegra anuncia a su hijo que su mujer ha dado a luz dos perros; la *Histoire de la Manequine* (1270/80) de Philippe de Beaumanoir afirma que la mujer ha parido un monstruo, y algo parecido cuenta la historia alemana *Des Reussen-königs Tochter* (y otras en *Weltchronik*, hacia 1820, de Jansen Enikel); en *Mayo y Beafior* el nacido es un hijo ilegítimo. En Inglaterra el argumento se extendió en el siglo XIV en la forma de la balada *Emaré*. J. Gower (*Confessio amantis*, 1390) y Chaucer en *The Man of Law's Tale* (hacia 1400) narraron su historia de Constanza según el *Chronicon* de Nicolas Trivet e hicieron que la heroína fuera abandonada en una barca sin remos. El hecho de que éstos repitieran el motivo de la suegra en dos matrimonios de la heroína recuerda el argumento de *! Crescencia*, de cuyas diversas protagonistas una lleva el nombre de Constanza.

En cambio en *Il pecorone* X, 2 (1378/90) del italiano Giovanni Fiorentino la hija huye de su padre, porque la amenaza con casarla con un anciano.

En lugar del primer matrimonio o de una amenaza de matrimonio, la mayoría de las versiones tienen una propuesta de incesto por parte del padre como antecedentes, que tenían en principio, como señala la más antigua versión de la *Vita Offae primi* (s. XII), la función de motivar el que el posterior marido descubriera a la heroína huida de su padre o rechazada por él a causa de su negativa y alejada a tierra extraña, generalmente a un bosque. A la historia del incesto pertenece originalmente tal vez la mutilación de la heroína: se corta una mano para escapar a los asedios del padre. En posteriores versiones la pérdida de la mano se produce de acuerdo con la orden sangrienta del marido. La curación milagrosa de la herida ofreció un punto de apoyo para versiones legendarias. De los posteriores renuevos del complejo motivico la narración en verso *Die Königstochter von Frankreich* (1401) de Hans von Büchel señala semejanzas con *La Manequine*, y también el correspondiente episodio de la canción de gesta *Herpin*, recogido en la traducción (1514) de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, está imitado de la versión de *Manequine*. En el libro popular francés y en el alemán de *Helene* están ampliamente desarrollados los destinos de los dos hijos mellizos arrebatados a su madre por animales. Aquí se desgajó una nueva rama del argumento, cuyo núcleo lo forman las vivencias de los hijos y que ha eliminado la primera parte de la acción, la historia del — incesto. Se documentó no sólo en la historia de *Valentín y Narmelo* difundida a partir de finales del siglo XIV desde el espacio holandés, con la que a su vez guarda afinidad el libro popular *Valentin et Orson* (s. XV) procedente de Francia —aunque éste cambió el motivo de la suegra por el del amante rechazado, difamador y condenado en el juicio de Dios—, sino sobre todo en la narración *Florent et Lyon, fils de l'empereur de Rome*, que fue utilizada por H. Sachs en una comedia (1555) y divulgada como libro popular (*Vom Kaiser Octavianus*) en la traducción de W. Salzmann, enriquecida con un episodio amoroso. Este libro popular adquirió, como consecuencia de la eliminación de la primera parte de la acción, una unidad no existente por lo demás en esta variante del motivo. La difamación de la emperatriz revela aquí, mediante el motivo del amante introducido ocultamente, influencias de la leyenda de *! Sibila*. El argumento fue renovado por

el ejemplar drama romántico (1804) de L. Tieck.

El motivo de la suegra se encuentra también en el *Märchen von den Schwanenkindern*, que precede a no pocas versiones de la leyenda del Caballero del Cisne y está tomado del *Dolopathos* de Johannes von Alta Silva (hacia 1300). La ninfa de las aguas Beatriz y sus siete hijos son odiados por la madre del marido, el rey Oriante, la cual se los cambia a Beatriz por siete perros a la par que convierte a los muchachos en cisnes, uno de los cuales, Helias, interviene más tarde como caballero del cisne en el juicio de Dios a favor de la madre. En la canción serbia *Janja, la Hermosa* la suegra infunde el rumor de que la nuera ama a su cuñado. El marido al volver de la caza oye el rumor y mata a su mujer.

Otros personajes adoptan también la función de difamador. En la más antigua versión de la leyenda de Mayo y Beafior (*Vita Offae primi*, s. XII) es el yerno quien provoca el repudio de la mujer. En el drama de Lope de Vega *El testimonio vengado* son los propios hijos quienes acusan a la madre en ausencia del padre porque se sienten oprimidos por ella, y su salvador es un hijo natural del marido que en el juicio de Dios interviene a favor de la mujer de su padre. También en este complejo motivico el motivo del — juicio de Dios pudo, por afinidad electiva, asociarse al motivo nuclear.

Es significativo que en la época renacentista y barroca, que generalmente dio al motivo un giro trágico, tuviera su apogeo el argumento de Herodes y Mariamna; sin embargo el siglo XVII, siguiendo una misteriosa presión del motivo, le añadió un admirador —no correspondido— y defensor de la difamada (La Calprenède, *Cléopâtre*, novela, 1647-49; J. Ch. Hallmann, *Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamne*, drama, 1670; S. Pordage, *Herod and Mariamne*, drama, 1674; R. Boyle, *Herod the Great*, drama, 1694), papel que incluso en el drama de F. Hebbel *Herodes und Mariamne* (1849) aparece en las figuras de Soemu y Tito, aunque por otra parte Hebbel incorporó al argumento el rasgo moderno de que la mujer ofendida parece apoyar con su disimulo la acusación formulada contra ella y obliga a Herodes a asumir su papel de vengador.

P. Streve, *Die Octavian-Sage*, 1884; G. Paris, *Le Roman du Comte de Toulouse*, 1900; «Le Cycle de la gaigeure» (*Romania*, 32), 1903; A. Wallensköld, «Le Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère» (*Acta societatis scientiarum fennicae*, XXXIV, I), Helsingfors, 1907; S. Stefanovic, «Die Crescentia-Florence-Sage» (*Roman. Forschungen*, 29), 1911; H.

Schewe, «Die Wette - eine neu aufgefunden alte Ballade» (*Volkskundliche Gaben, John Meier zum 70. Geburtstag*), 1934; J. M. Roca Franquesa, «El cuento popular "La mujer casta deseada por su cuñado" a través de nuestra literatura peninsular» (*Revista de la Universidad de Oviedo*), 1947; K. Baasch, *Die Crescentialegende in der deutschen Dichtung des Mittelalters*, 1968.

Esquiva, La — Amazona.

Estafador.—Como en otros muchos casos, también en el del tipo del estafador la aparición es más antigua que el concepto. Al principio se trataba, en efecto, de fenómenos aislados o adicionales hasta que a consecuencia de cambios sociales el tipo ya plenamente desarrollado apareció aproximadamente al mismo tiempo en la realidad y en la ficción y hubo necesidad de encontrar también una designación que lo definiera. Los primeros nombres se encuentran no antes del siglo XVII, tienen originariamente en parte un significado más positivo y no se consolidan en su sentido específico hasta comienzos del siglo XIX. En francés «flibustier», tomado del inglés y holandés con el significado original de «pirata», aparece en el siglo XVII; «chevalier d'industrie» es mucho más reciente. En inglés «highflyer», de finales del siglo XVII, significa en principio un aventurero audaz y no toma su significado específico más que en el siglo XIX, mientras que se pueden comprobar ya al principio del siglo XIX los términos «swell mob» y «high mob». El alemán «Hochstapler» es una formación ulterior que en jerga da «Stabler» (del pseudolatino «stabulum» = «Stab» —bastón—) = «mendigo». En la primera mitad del siglo XVIII se encuentra la palabra «Hochstapler» (también «Hochstapler» como derivación de «stappeln» = «andar con repetidas interrupciones») con el significado de «ladrón famoso», «ladrón distinguido» y luego también en el sentido de «alguien que tiene aspecto distinguido pero mendiga», «un mendigo que simula tramposamente un estado más elevado». En la actual psicología criminal «Hochstapler» (estafador) designa a un hombre que tiene apariencia de persona rica y distinguida, orienta su forma de vida por esta actitud adoptada y con su ayuda practica el engaño y otros delitos; la simulación de una posición superior se ha convertido en hábito.

La simulación de ser de otro modo, ejercida para perseguir un fin engañoso, presupone una habi-

ciencia, que actúa como correctivo de la engañosa identificación con su papel, de ser un «plébéien révolté» y de tener que odiar a la nobleza. De modo semejante está dominada por la fuerza atractiva de la nobleza y orientada por su pasado esplendor la vida de Barry of Barryogue (W. M. Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*, novela, 1844), por la que discurren, como auténtico leitmotiv, las referencias del protagonista a un origen supuestamente noble y el deseo de una vida brillante y distinguida, que él intenta realizar primero por las ganancias en la mesa de juego y luego por el matrimonio forzado con una noble; pero al final resulta ser un impostor engañado y termina en la cárcel. De una manera semejante y sin escrúpulos el pseudo-marqués del drama *Der Marquis von Keith* (1900) de F. Wedekind se proporciona, mediante la mentira de la clase social y propiedades, una base de partida para su ascenso social, que ahora ya no debe alcanzarse mediante la mesa de juego o mediante una boda ventajosa, sino, de acuerdo con el espíritu del tiempo, mediante «fundaciones» fraudulentas, pero en el momento en que se hacen patentes las falsificaciones y la malversación del dinero de los acreedores, termina de una manera muy innoble: en lugar de la bala el marqués elige un arreglo mediante dinero, con la vaga esperanza de que una próximo ola pueda llevarle de nuevo hacia arriba. Con el Barry de Thackeray está emparentado el barón de Gaigern (V. Baum, *Menschen im Hotel*, novela, 1929) en el sentido de que es su linaje y no su nivel de vida o incluso sus relaciones económicas lo que le autoriza a presentarse como noble y él mantiene las apariencias, que le facilitan su aspecto y habilidad, como aquél las mantiene mediante el delito —atracó y robo. Pero en contraste con el brutal Barry, Gaigern representa un tipo de vividor entre ingenuo y caprichoso, cuya elegancia y sensibilidad humana preservan del suicidio a una bailarina ya mayor que desespera de su éxito e iluminan los últimos días a un enfermo de muerte. Abogado de este modo de vida aristocrático y con gusto por la estética, a cuya práctica le ayuda el convenido intercambio de funciones con un noble que se halla de viaje alrededor del mundo, lo es finalmente Félix Krull (Th. Mann, *Die Bekehrnisse des Hochstaplers Felix Krull*, 1954, primera concepción en 1911), que aunque no siempre respeta el orden social dado, sabe servirse de él hábilmente y triunfar sobre él, y también en la adaptación que hace W. Hildesheimer del argumento de *! Turandot* lo es el

falso príncipe que actúa como verdadero mensajero de un mundo mejor y que en la versión definitiva *Die Eroberung der Prinzessin Turandot*, comedia, 1951) emprende incluso la tarea de adoctrinar a un mundo cruel.

Círculos «superiores» apetecibles lo son desde el siglo XIX no sólo la nobleza, sino también los «intelectuales», los propietarios, los funcionarios y militares con su poder y dignidad. A partir de este momento se independizan también las funciones de crítica social inherentes al motivo, lo que se manifiesta en el hecho de que el estafador no es castigado en el sentido tradicional sino que al final el juego de desquite resulta descubierto y desacreditado. El valor relativo de una élite social lo representó J. N. Nestroy (*Der Talisman*, bufonada, 1840) en el símbolo de una peluca negra que le confiere a Titus Feuerfuchs, excluido hasta entonces por causa de su roja cabellera de todo ascenso social, el rápido acceso a los círculos superiores de la dueña del castillo, en los que su locuacidad adaptada a los compañeros respectivos —medio con frecuencia empleado por el estafador— favorece su atractiva aparición. Desenmascarado por el peluquero originariamente servicial, habiendo aprendido a penetrar en la fachada de los intelectuales basado en la propia, renuncia a un nuevo disfraz con una peluca gris y al matrimonio con la dama de honor, y se casa, haciendo profesión por así decirlo de su marginación social, con la pelirroja Gänsemagd. También en el engaño del «particulier» Datterich (E. Niebergall, *Der Datterich*, bufonada, 1841), cuyos fraudes y trampas sirven para prolongar una existencia mezquina y también para el disfrute personal, el estafador es a la vista del ambiente provinciano el perdedor, pero es curioso que puede volver a empezar de nuevo su juego cada día y los contrarios serán luego también de nuevo los mezquinos y engañados. En una sociedad corrompida por la codicia, un especulador como Mercadet (H. de Balzac, *Le Faiseur*, drama, 1844, refundición abreviada de A. d'Ennery como *Mercadet*, 1851) puede no sólo asegurar sino también atraer hacia sí una auténtica bendición de oro mediante su jovial tenacidad en inventar cada vez nuevas empresas fraudulentas y golpes bursátiles, así como la frescura de Glumov (A. Ostrovski, *Na vsiakogo mudretsa dovol'no prostoty / Una torpeza la comete también el más inteligente*, comedia, 1868) facilita a éste el ascenso, porque sus conciudadanos, al encontrar en el diario de éste registradas y ridiculizadas sus intri-

gas, por miedo al escándalo reprimen su ira contra el descarado intruso y se deciden a reconocerle como uno de los suyos.

Una variedad algo diferente del tipo de estafador la constituyen aquellas figuras que adquieren este papel no por una inclinación innata a la máscara y una tenaz voluntad de ascenso, sino que se ven introducidas en él involuntariamente por una confusión o situación desesperada, no pueden resistirse a las ventajas inherentes y luego también se sienten a gusto en él. Así el pequeño funcionario Jlestakov (N. Gogol', *Revizor / El inspector*, comedia, 1836), a quien se toma por el inspector esperado en una ciudad de provincia, va introduciéndose poco a poco en esta situación a él impuesta de hombre falto de escrúpulos, corruptor y corruptible, pero se identifica con su papel sólo momentáneamente en el delirio de su arrogante locuacidad y se da cuenta del peligro de su postura, de tal manera que el autor puede hacerle retirarse a tiempo como beneficiario de ella y a los contrarios entregarles como impostores engañados al verdadero inspector que acaba de llegar. Por la broma de un cochero señorial, en cuyo coche viaja, el oficial de sastre (G. Keller, *Kleider machen Leute*, novela corta, 1874) se ve investido con el papel de un conde polaco, y como no se atreve por vergüenza a renunciar a él y además éste corresponde a su deseo de mejorar de clase tal como lo expresa en su romántica presentación, se identifica cada vez más con su papel; su desenmascaramiento y vuelta a su modesta posición anterior corresponde a la negativa de Keller a falsas presunciones. Entre estos estafadores involuntarios se puede contar también el zapatero y expresidente Wilhelm Voigt (C. Zuckmayer, *Der Hauptmann von Köpenick*, comedia de costumbres, 1930), a quien no se le ofrece en efecto su papel de militar, sino que en un último momento de desesperación se decide a vestirse el uniforme de un capitán prusiano para acceder a ocupar un puesto en la sociedad. Desempeña con valentía su papel, aunque no es estafador, pero sí uno de los muchos que están enamorados del uniforme, exactamente igual que los ciudadanos engañados por él y los militares del segundo imperio, cuya creencia en el uniforme quiso satirizar Zuckmayer y a los que sin embargo disculpó mediante la figura de Voigt. El doble fondo entre el carácter y los hechos de Voigt, que constituye el encanto de la obra, falta por ejemplo en la novela del mismo título y época de W. Schäfer, que desarrolla los hechos a partir de los sufrimientos precedentes. Se

trata no tanto de un papel adjudicado cuanto de un papel retribuido cuando el estafador De Valera (J.-P. Sartre, *Nekrassov*, drama, 1955) hace de ministro de Asuntos Exteriores soviético supuestamente emigrado; con ello sirve a una intriga anti-soviética y a ella contribuye huyendo cuando se da cuenta demasiado tarde hasta dónde le lleva su juego, y así su repentina ausencia puede interpretarse ahora como forzado retorno del político a su patria.

Estafadores involuntarios lo son también en la literatura la mayoría de los falsos pretendientes a la corona. No es a ellos a quienes se les ocurre hacerse pasar por un heredero al trono o regente desaparecido o dado por muerto, sino que es un partido político quien se apodera de ellos como instrumento para la revolución. El papel del falso pretendiente a la corona es más difícil y peligroso que el de los otros estafadores, pues no representa un personaje de fantasía sino que tiene que demostrar una semejanza interna y externa con una persona o familia conocida así como conocer sus datos y relaciones humanas, y su desenmascaramiento tiene siempre por consecuencia la pena de muerte. El motivo del estafador se une aquí con el del —doble. En tanto que por ejemplo en la antigua tradición rusa del argumento de *Demetrio* —tradición que llega desde A. Sumarokov (*Dmitri Samozvanets / El falso Demetrio*, drama, 1771) hasta A. N. Ostrovski (*Dmitri Samozvanets i Vasili Shuiski / El falso Demetrio y Vasili Shuiski*, drama en dos partes, 1867)— se operaba con un torpe impostor que cae finalmente en la red de las declaraciones dirigidas contra él y de las reacciones falsas, el componente fraudulento del personaje era menos característico que en el fragmento de Schiller (*Demetrius*, drama, 1805), en el que uno que cree en su legitimidad se convierte, después de descubrirse la verdad, en actor de sí mismo: esto lo explica la escena esquemáticamente trazada en la que Demetrio presenta ante el pueblo a la llorosa Marfa como prueba del reconocimiento por la madre. En los dramas de F. Hebbel (1863) y de P. Ernst (*Demetrios*, 1910), que conservaron la idea principal de Schiller, se encuentra demasiado tarde la aclaración del engañado como para que pudiera seguir desarrollándose su juego engañoso. W. Alexis presenta en su novela *Der falsche Woldemar* (1842) a un pretendiente a la corona conscientemente falso pero que concibe este engaño como misión superior para el bien del pueblo; se trata de un fiel servidor de gran pareci-

do con su difunto señor y que ya había sido utilizado por éste como sustituto pero que finalmente fracasa en la conciencia de su misión que degenera en arrogancia y tentación a Dios. A. v. Arnim (*Der echte und der falsche Waldemar*, drama en dos partes, 1806 y 1814) hizo del mismo argumento del falso margrave de Brandeburgo † Valdemar una comedia de enredo y disfraz en la que Valdemar, retirado de la escena política, es sustituido erróneamente por un molinero que se considera un príncipe siempre que se emborracha y luego incluso en su papel de margrave sabe dictar sabias sentencias cuando está sobrio, pero siempre impugna su autenticidad y al final se retira a su molino, después de haberle disputado su jerarquía un panadero como tercer Valdemar. El mismo desdoblamiento de la conciencia de Yo se repite en forma seria en el caso del falso rey Sebastián (E. Penzoldt, *Die portugalesische Schlacht*, novela corta, 1930, drama, 1931); Michael, hijo de picapedrero, se resiste a hacer el papel a él asignado, pero en sueños se identifica con la persona del amado rey, de modo que apenas puede hablarse de engaño sino de transfiguración y supervivencia de una idea que incluso produce mártires. En R. Schneider (*Donna Juana d'Austria*, narración, 1930) el falso Sebastián de Portugal es un utilitarista vanidoso y sobornable sin relación interna con su papel y que a la primera prueba demuestra ser un mal actor. Jean Paul, en su novela fragmentaria *Der Komet* (1822), enfocó el motivo del falso pretendiente en un personaje imaginario, el farmacéutico Nicolás Marggraf, que, según declaración de su madre al morir, es hijo de un príncipe desconocido, se «canoniza» a sí mismo ya de niño gracias a su fantasía y se imagina príncipe; más tarde, cuando por él arte del productor de diamantes le caen en suerte los medios correspondientes, viaja con séquito por Alemania en busca de su padre y de una princesa amada; el engaño de sí mismo, con el que también engañaba a los que le rodean, no sirve a ningún tipo de interés personal sino al del deleite propio en un mundo social «superior».

Además del estafador con el disfraz de una clase superior existe también el de la máscara de intelectual, a cuyos ejemplares pertenece, pese al falso título de nobleza que también utiliza, el conde Cagliostro, alias Giuseppe Balsamo, al que su engañosa condición facilitó sin duda el acceso a círculos cortesanos, acceso que ejerció su influjo especialmente en las mujeres mediante las doctrinas esotéricas por él anunciadas y una correspon-

diente práctica de alianzas secretas así como por unas supuestas dotes visionarias y nigromancias. Su influjo fascinante en círculos de la nobleza lo recogió tanto Schiller en la figura del «armenio» (*Der Geisterseher*, novela fragmentaria, 1787) como Goethe en la del «conde» (*Der Gross-Cophta*, comedia, 1791). Mientras que su nigromancia, al intervenir a favor de los jesuitas, se convierte en Schiller en una auténtica amenaza al príncipe que queda a merced de él, la grandeza imaginaria del fascinante mago se deshace espectacularmente en Goethe como una pompa de jabón. La falsa moral que rebasa al tipo de impostor religioso y que representa y enseña el Gran Cofta le une con el Foma F. Opiskin (F. M. Dostoievski, *Selo Stepanshikovo i ego obitateli / La granja Stepanshikovo y sus habitantes*, novela, 1859), un parásito que presume de erudito y censor moralista, que tiraniza con su actitud impresionante a los habitantes de una granja, se salva en el momento de la expulsión inminente gracias a la hábil conciliación de una para estableciéndose así definitivamente en su papel de bienhechor. Si aquí el aparente moralista sólo puede llegar al poder por la ingenua bondad de su anfitrión, en la comedia de J. Romain, *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923), triunfa el charlatán curandero no sólo sobre los habitantes de la aldea, que, basados en su doctrina de que todo sano es un enfermo sin saberlo, pasan la mayor parte de su vida en la cama, sino también sobre el rígido espíritu científico del médico desplazado por él y que, convencido también por el fraude de su sucesor hábil para el negocio, se somete a su dictadura y se mete igualmente en la cama. Una parte de la familia de granjeros Curry (N. R. Nash, *The Rainmaker*, comedia, 1954) acoge, contra su propia convicción, al impostor que se hace pasar por fabricante de lluvia y que no obstante tiene la función de devolver, gracias a sus fantásticas ilusiones, la fe en sí misma a la hija de la casa condenada a «solterona» y ayudarla a conseguir el matrimonio apetecido.

El Gran Cofta de Goethe y el Foma F. Opiskin de Dostoievski se acercan al tipo de estafador religioso que trata de sacar ventaja mediante una religiosidad fingida y como oponente condiciona al devoto poco inteligente, cuya mojigatería el autor quiere herir con su sátira. El piadoso Organ, en cuya casa se ha instalado Tartufo (Molière, *Tartuffe ou l'imposteur*, comedia, 1664), surgido de una tradición característica pero que precisamente por su rasgo de impostor aventaja a los anteriores

representantes de la hipocresía religiosa (A. G. de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, novela, 1612; A. le Métel sieur d'Ouille, *Les trahisons d'Arbiran*, drama, 1632; P. Scarron, *Les Hypocrites*, novela corta, 1655), está a punto, al igual que el granjero en Dostoievski, de ceder el puesto al parásito y entregarle la hija y la fortuna, cuando a tiempo llega a ser testigo del intento de seducción a su mujer por parte de éste; el ya desposeído no obstante sólo puede ser restituido en sus derechos por la intervención del rey. Siguiendo a Tartufo, cuyo nombre se convirtió en calificativo del tipo, aparecieron en la comedia de tipos del siglo XVIII figuras parecidas con una función satírica y de crítica moral (A. Gottsched, *Die Pietisterei im Fishbein-Rocke*, 1736; J. F. Gellert, *Die Bet-schwester*, 1745), y sólo el romanticismo supo dar de nuevo al tipo una problemática más profunda. La dignidad papal es profanada fraudulentamente por Juana (A. v. Arnim, *Die Pöpstin Johanna*, poema, 1848, formado en 1913) desde el momento en que llega a la conciencia de su sexo femenino y no obstante sigue representando su papel con la intención de emplear su poder para devolver al mundo la maldad bajo la cual ella ha padecido. Mientras que ella se da cuenta de su impostura y no se identifica con su disfraz, el monje Medardo (E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, novela, 1814) sabe representar su piedad tan perfectamente que el éxito de su predicación le arrastra hasta engañarse a sí mismo. Una semejante personalidad desdoblada, que se declara aliada del diablo y sin embargo se cree, hasta engañarse a sí mismo, haber elegido la parte mejor y más humana, adoptando incluso una postura de mártir, es el gran inquisidor de la narración de Iván Karamazov (F. M. Dostoievski, *Bratia Karamazovy / Los hermanos Karamazov*, novela, 1880); V. S. Soloviov repitió, enlazando con Dostoievski, el motivo del estafador en la interpretación del Anticristo de su tercer diálogo (*Tri razgovora / Tres diálogos*, 1899-1800). Al grupo de representantes diabólicos del poder eclesiástico pertenece también el papa judío Anacleto en la novela *Der Papst aus dem Ghetto* (1930) de G. v. Le Fort; procede de una raza que ha adoptado la fe cristiana sólo en apariencia, ha utilizado el cargo exclusivamente como instrumento de poder y lo pierde, mientras que el reverendo Gentry (S. Lewis, *Elmer Gentry*, novela, 1927), visto más en su aspecto satírico, que tiene instinto de actor y es un clérigo que se extasía con sus propias dotes de orador hasta llegar a creer por mo-

mentos en su misión, asciende hasta los más altos grados de la vida eclesiástica americana, a pesar de los deslices motivados por su sensualidad.

Igual que en el caso del pretendiente a la corona Valdemar en la novela de Alexis, la impostura religiosa y arrogante, no tanto como disfraz de la maldad cuanto como transición —apenas observada por ellos mismos— de la piedad a la hipocresía, se desarrolla en dos personajes, emparentados entre sí, de G. Hauptmann (*Der Apostel*, novela corta, 1890, *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, novela, 1907), los cuales contra su voluntad se ven impulsados por sus adictos a adoptar una actitud de santos. Próximo a ellos está Lucio, que acepta sin convicción pero también sin resistencia el papel de Cristo que vuelve, en la narración *Der wiederkehrende Christus* (1926) de Ricarda Huch, que modificó varias veces el tipo de impostor religioso: aparece en *Fra Celeste* (novela corta, 1899) como falso secretario de su señor, al que da fama de santo, y también de sí mismo; como mujer determinada por el esteticismo y que en virtud de su autoliberación adopta el ademán de la católica en *Michael Unger* (novela, 1903), donde queda pendiente la vinculación interior con la religión; y como en el caso del secretario de Fra Celeste, y como decadente príncipe de la Iglesia, astuto y versátil, atento a las riquezas y al poder y entregado secretamente a la idolatría en *Lebenslauf des heiligen Wonnebalds Pück* (narración, 1905). También el José de Th. Mann (*Joseph und seine Brüder*, novela, 1933-43) presenta rasgos de impostor religioso y, por tanto, parentesco con Félix Krull; es un actor de Dios, a quien establece en su pueblo y cuya esencia la explica a su gusto, pero siempre desde el concepto de un delegado por Dios. José no es sólo iniciador y director de escena, sino al mismo tiempo encarnación de este Dios, de tal suerte que la autoidentificación del impostor con su papel tiene en ese caso una consecuencia lógica.

H. Harmsen, *Das Problem des religiösen Hochstaplers in der neueren Dichtung*, tesis, Friburgo/Br., 1951.

Estrafalario.—El concepto de estrafalario comprende un número de tipos humanos que a primera vista parecen discordantes, con el rasgo común de que revelan un comportamiento que se aparta de lo normal, una inadaptación parcial y una extravagancia que les da un aspecto de desamparo entre patético y ridículo. Los estrafalarios siguen determinadas inclinaciones, no generaliza-

das; viven según ideas que no son o han dejado de ser propias del común de la gente, se sienten dominados por aversiones o angustias que otros hombres son capaces de superar; se colocan, sin llegar a ser agresivos, por encima de la sociedad y de sus normas y ven su autorrealización en otras formas de vida distintas a las habituales. Al componente común amplio y flexible del tipo corresponde, pues, la variabilidad de las inclinaciones, rarezas y costumbres de vida que lo distinguen en particular; de suerte que se produce una amplia escala de variantes de personajes con muchas apariencias marginales y de transición. Además está sometido también a los cambios culturales generales. Hay que admitir que el tipo es tan antiguo como las unidades sociales de un cierto nivel, y que las épocas que consideraron como fruto y garantía, y por eso modélicas, una sociedad y una forma de vida creadas por ellas no se interesaban por tipos que se desvían de esta norma o los consideraban reprobables y en todo caso ridículos. Por eso el estrafulario aparece plenamente como motivo literario y como concepto de la tipología sólo cuando las normas sociales no son ya las únicas que se reconocen como válidas, y adquiere sus acentos positivos dentro de una crítica social que comprueba una disonancia preestablecida de individuo y sociedad y prefiere el tipo humano marginado al normal. Además el desarrollo del motivo guarda relación con el estilo de la literatura y sus medios de expresión; este estilo sólo puede concebirlo un arte de gran fuerza individualizadora, matizando, que desciende al detalle psicológico.

La posibilidad más antigua de formar el tipo hay que buscarla en la comedia antigua. La comedia ática antigua, no conservada, *Monotropos* (414 a. de C.) de Frínico podría reclamarse como utilización del motivo con la figura titular del «solitario», sin embargo los datos sobre el contenido de la comedia hacen suponer que se trataba no tanto de un huraño cuanto del tipo más negativo del → misántropo, que luego se vuelve a encontrar en las comedias *Dyskolos* de Mnesímaco (mediados s. IV a. de C.) y de Menandro (316 a. de C.). La elección de caracteres marginados como figuras titulares de sus obras procedía en Menandro tal vez del conocimiento que tenía de *Los caracteres* de Teofrasto (hacia 372-287 a. de C.), que presentó treinta esbozos de tipos característicos en general negativos o al menos juzgados negativamente, de los cuales cuatro se vuelven a encontrar como títulos de comedias de Menandro y que tam-

bién han influido en el desarrollo posterior de la comedia antigua. Esta serie de tipos negativos, modelos de antisociales, excluye al tipo más bien desvalido del estrafulario. De todos modos, a juzgar por el *Dyskolos* de Menandro, se podría pensar que tras los títulos *Agriokos* (El rústico), *Apistos* (El desconfiado) y *Deisidaimōn* (El supersticioso) se esconden tipos parecidos al estrafulario, y es seguro que en el *Misogynes*, que tampoco se ha conservado, aparecía un primer ejemplo del tipo estrafulario antifeminista, es decir, un tipo convertido en misógino por la experiencia de un matrimonio al parecer desdichado, un tipo que se escandaliza sobre todo por los gastos de su mujer, incluso los destinados a fines piadosos, y no deja un pelo sano ni a ella ni a ninguna otra mujer. La comedia romana no continuó precisamente estos inicios de tipos un tanto difíciles.

En la literatura heroica y cortesana de la Edad Media y en sus representaciones normativas tuvo el estrafulario tan poca cabida como en la literatura burlesca de este período basada en efectos groseros y caracteres unívocos. Sólo en el umbral de la Edad Moderna, en el siglo XVI, se hizo perceptible por primera vez un indicio del estrafulario. En el mismo espacio de tiempo en que aparecía en Lutero el primer documento léxico de «estrafulario» (Sonderling) en el sentido de un hombre que se aparta en el terreno religioso, o sea un sectario, intentaba S. Brant (*Das Narrenschiff*, 1494) representar los vicios y debilidades humanas, y también las peculiaridades del estrafulario, como figuras alegóricas, que él condenaba a manera de sátira moral acusándolos de locos tercos y empedernidos contra los mandamientos de Dios, pero fue capaz, sin embargo, de verlos y esbozarlos. Estos estrafularios tildados de locos, que son impersonales, se encuentran hasta en el racionalista Ch. Weise (*Die drei ärgsten Erz-Narren in der ganzen Welt*, novela, 1672), que veía peculiaridades de estrafulario no tanto bajo el aspecto religioso cuanto bajo el «racional» y los contrastaba con los rasgos esenciales «normales» del hombre «político», es decir, mundano.

Mucho más se concretó el motivo en las figuras de la comedia italiana, que por una parte se apoyaba en modelos antiguos y por otra derivaba los rasgos de estrafulario de particularidades raciales y de profesión. Ya en los comienzos de la comedia renacentista reaparece en *Il marescalco* (1533) de P. Aretino el tipo del misógino, aquí un mariscal enemigo de las mujeres y del matrimonio, a quien su

señor, el duque de Mantua, le impone un esposa que resulta ser un paje disfrazado. Luego, en la época de florecimiento del teatro inglés, vuelve a aparecer el tipo en la comedia de F. Beaumont/J. Fletcher *The Woman Hater* (1607) como viudo que por experiencias desdichadas odia a las mujeres, es incapaz de ser seducido y finalmente se aparta de ellas; luego G.E. Lessing (*Der Misogyn*, 1755), siguiéndole, llamó Wumshäter a su triple viudo, sugerido por Menandro, y cuya misoginia tiene principalmente la función de impedir el matrimonio del hijo y provocar la intriga correspondiente. C. Goldoni (*La locandiera*, 1752) presentó luego el tipo del misógino, de amplia influencia, convertido por amor y característico de la llamada comedia de mejoramiento.

La Commedia erudita italiana es también creadora del «pedante», procedente de la crítica humanística a la actividad docente medieval; el pedante es un maestro de escuela algo viejo, que vive con estrecheces, con larga levita pasada de moda, con los atributos de la erudición y sobre todo una verbosidad fatua, ampulosa, anquilosada, plagada de frases y citas latinas, como lo introdujo probablemente F. Belo (*Il pedante*, 1529) y como él, poco después, lo adornó como ingrediente pintoresco la comedia cortesana ya mencionada de P. Aretino y luego incluso aparece como soporte de la acción en *Il filosofo* (1546), del mismo autor, en figura de un chiflado bibliómano, que por los libros se olvida de su mujer, la cual naturalmente le engaña y se burla de él. P. de Larivey, mediador del teatro italiano en Francia, introdujo en la escena francesa el tipo del «pédant» (*La Constance*, 1611, *Le Fidelle*, 1611), que pronto se mezcló ya con la figura parecida del sabio ridículo de la Commedia dell'arte, el «dottore», y dio origen a los muchos sabios estereotipados y ridículos del teatro francés: los hombres de libros, que se presentaban llenos de dignidad, pero eran cobardes, estaban entregados supuestamente al espíritu, pero buscaban los placeres sensuales, pretendían ser sabios, pero actuaban como necios, se sentían por una parte padres burlados y por otra amantes rechazados, pero sobre todo servían de adorno grotesco (H. Dupeschier, *La Comédie des comédies*, 1629; A. Comte de Cramail, *La Comédie des proverbes*, 1633; Le Vert, *Le Docteur amoureux*, 1638; S. Cyrano de Bergerac, *Le Pédant joué*, 1654; P. Scarron, *Le Capitaine matamore et Boniface pédant*, 1647; Ph. Quinault, *Le Docteur de verre*, 1655; A.—J. Montfleury, *Le Mariage de rien*,

1660; J. Chevalier, *Le Pédagogue amoureux*, 1665; J. de la Thuillerie, *Crispin précepteur*, 1680). También en los dramas humanistas alemanes, relativamente escasos, se hacen notar indicios del tipo, que en M. Hayneccius (*Hans Pfriem oder Meister Kecks*, 1582) incluso está ya plenamente constituido en una variante interesante: el estrafulario declara imposible e inexistente todo lo que contradice a la razón, pero al final tiene que reconocer la irracionalidad de muchos acontecimientos y comprender que vive en un mundo de disparates.

La figura del pedante perdió poco a poco su signo profesional y se convirtió en un tipo determinado por una debilidad de carácter, cuya tradición penetró desde la comedia francesa a la comedia de tipos alemana del siglo XVIII y creó una especialidad de actores que permaneció en vigor hasta comienzos del siglo XIX. La representa la figura titular de *Der junge Gelehrte* (1748) de Lessing, así como el Magister, de fina matización psicológica, en *Die zärtlichen Schwestern* (1747) de Ch.F. Gellert, y como el maestro de escuela Wenzeslaus, riguroso en sus principios, chapurreador del latín, en *Der Hofmeister* (1774) de J.M.R. Lenz, escritor del Sturm und Drang. Enriquecido con la aportación de motivos burlescos de procedencia inglesa, el tipo se encuentra también entre las figuras estrafularias de la narrativa en el último período de la Ilustración, cuando por ejemplo M. a. v. Thümmel (*Wilhelmine oder der vermählte Pedant*, relato en verso, 1764) cuenta los tormentos amorosos de un cura de aldea, torpe y apartado de la realidad, al que casi se le escapa la atractiva novia.

La literatura española, que no adoptó el tipo del pedante, contribuyó a la permanencia del motivo con otra variante: el iluso que vive inmerso en un mundo ideal. El autor anónimo del *Lazarillo de Tormes* (novela, 1554) contrastó con las toscas figuras de su novela picaresca a un hidalgo empobrecido, que tiene el estómago vacío y una sola camisa para cambiarse, pero permanece con sus pensamientos en un mundo imaginario de caballería noble, de elegancia cortesana y de picantes aventuras amorosas. El respeto, la indulgencia y compasión que provoca el personaje son una especie de anticipo del efecto que produce el Caballero de la Triste Figura en Cervantes (*Don Quijote*, novela, 1605-15). Es cierto que también Don Quijote, como todas las figuras antiguas de estrafularios, es todavía un medio para un fin pragmático y sirve al autor para saldar cuentas con la hinchazón extravagante de un período pasado de la literatura.

A ello corresponde la conversión final, en la que basta el discernimiento del caballero para poner fin a su locura, pues Cervantes está de parte de la razón en contra de la fantasía subjetiva del protagonista y distribuyó los valores de manera distinta a como los interpretara el Romanticismo. Si a pesar de esta intención el entusiasmo de Don Quijote no da la impresión de extravagancia, es porque su dignidad humana permanece sin verse afectada por las ilusiones ajenas a la realidad y su locura nace de la fe inquebrantable en la bondad. Presenta los rasgos esenciales del loco puro señalados en las figuras de no pocos santos y — mártires y que caracterizan al joven Perceval, de Wolfram von Eschenbach (*Párizval*, poema, 1200/10), y más tarde al joven Simplicius, de Grimmelshausen (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, novela, 1669), como consecuencia transitoria de su escasa educación, loco cuya simpleza supera a la razón mundana y que por eso sirve a una crítica cultural indirecta. Esta es la función que ejerce, en la comedia de J. Ruiz de Alarcón y Mendoza *No hay mal que por bien no venga* (1625), Don Domingo, que en vez de someterse a insensateces y costumbres de moda, se atreve a ser original, lleva un sombrero anticuado y chocante, no observa horario fijo de comidas, en lugar de rondar ante la ventana de la amada compra la casa vecina, no provoca a duelo al rival, sino que le cede la muchacha, rechaza una participación en la corrida de toros que le ofrece el príncipe, pero en el momento de peligro de la patria tiene el corazón y la espada en su verdadero sitio. También en él las extravagancias se compensan con valores humanos.

La nota psíquica especial del estrafalario, que no puede establecerse en una propiedad determinada, sino sólo en el hecho de que existen en él demasiadas debilidades en sí inofensivas, que se convierten en capricho o en manía y amenazan su equilibrio espiritual, adquirió plena valoración literaria y despliegue de toda su amplitud de variación cuando en el siglo XVIII se constituyó el estudio del alma humana en asunto de la filosofía y literatura, se destacaron, en lugar de los caracteres buenos y malos, los «mixtos», combinándose la tolerancia racionalista con el sutil arte psicológico de la matización, los impulsos del comportamiento se consideraron decisivos y el pietismo proporcionó cierta ayuda a la marginación del espíritu.

En la tradición ininterrumpida de la comedia los estrafalarios fueron siempre considerados como

ejemplares del género, aunque con motivo del estudio del hombre y del entendimiento humano fue abriéndose paso una imagen diferenciada del carácter y una transformación del tipo en individuo, y se exhibieron en el fondo para ser «normalizados» de nuevo. Esto se puede aplicar a los ya mencionados pedantes en Lessing, Gellert y Lenz, así como a los misóginos de Lessing y Goldoni o a los padres que hacen externamente mucho ruido y por dentro son tiernos en H.L. Wagner (*Die Kindermörderin*, 1776) y en J.M.R. Lenz (*Der Hofmeister*, 1774; *Die Soldaten*, 1776); y también un personaje tan individual como Tellheim (Lessing, *Minna von Barnhelm*, 1763), el oficial prusiano herido en su honor y por eso convertido casi en misógino, es presentado en su enfermiza sensibilidad con el fin de hacerle aprender de nuevo en la cálida humanidad de la señorita sajona la medida natural; como en *Don Quijote*, predomina la impresión del valor humano sobre la extravagancia del estrafalario.

La revaloración decisiva del tipo se efectuó en la novela. *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1760-67) de L. Sterne no perseguía ya objetivos pragmáticos, sino que respondía a la simpatía del autor por lo extraño, en que la pintura detallada épica se ajustaba a la estructura del motivo. Lo estrafalario, que aquí aparece como rasgo de familia, se documenta en las manías de las distintas personas: en las doctrinas dogmáticas del padre aferrado a teorías, doctrinas que están en desacuerdo con la realidad y con la experiencia y fracasan frente a compromisos vivos, y en su tratado pedagógico, que claudica tras la educación del hijo; en la huida del caprichoso tío Tobías, mucho más amable, hacia la reconstrucción científica y más tarde táctica de su pasado guerrero. Si en las figuras de Sterne se trata de una vida de fantasía, en Mr. Bramble (T.G. Smollet, *The Expedition of Humphry Clinker*, 1771) se trata de una existencia desfigurada por los prejuicios; Bramble no cambia, pero su verdadero carácter bondadoso y sociable elimina en el curso de un viaje los restos de hipocondría, timidez y aversión a la civilización.

En la novela alemana de finales del siglo XVIII se refleja una mezcla de Cervantes y de Sterne, en la que prevalece la tendencia de mejoramiento trazada por Cervantes. Como en el modelo español, un ideal literario se desliza antes del acceso del protagonista a la realidad, cuando por ejemplo un noble alemán se empeña (J.K.A. Musäus, *Grandisson der Zweite*, 1760-62) en emular al héroe de la

novela de S. Richardson (*The History of Sir Charles Grandison*, 1753 a 1754), al que tiene por un personaje vivo, o un joven embelesado por los cuentos de hadas (Ch. M. Wieland, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalba*, 1764) busca a su amada desconocida para él y transformada en una mariposa, hasta que su ilusión se ve superada por un auténtico afecto. También el protagonista de *Anton Reiser* (1785-90) de K. Ph. Moritz busca en la poesía y en el teatro una compensación afectiva volviéndose así inepto para la vida y sus exigencias. Si los rasgos de estrafulario de Reiser son en parte achacables a su educación pietista, de este terreno abonado proceden también las extravagancias de las figuras de Th.G.v. Hippel (*Lebensläufe nach aufsteigender Linie*, 1778-81): la afición de la madre a los cantos religiosos, la fe del padre en la Providencia y su veneración a los héroes orientada a los caballeros religiosos así como el culto de los barones curlandeses a la tradición y a la forma. A los estrafularios pertenece además el predicador rural (Ch.F.W. Nicolai, *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker*, 1773), dibujado según el modelo de Sterne, concebido como loco puro, inflexible en cuestiones de fe, pero dedicado a una curiosa mística de números y a extravagancias filosóficas; al hidalgo báltico de Hippel se parece, por otra parte, el hidalgo pomerano, basado en Don Quijote, de la novela de J.G. Müller v. Itzehoe *Siegfried von Lindenberg* (1779), y cuya ambición de soberano es aprovechada por un maestro de escuela para redactar en su lugar «avisos» sobre el propio terreno y le enreda en ilusiones; la conversión del cándido hacendado es aquí consecuencia estética del hecho de que su extravagancia se debe a la seducción. En cambio el protagonista de *Lebensgeschichte Tobias Knauts* (1773-76) de J.K. Wezel ha incurrido más bien, por la actitud fundamental satírica del autor, en una caricatura del loco puro: a través de un psicópata melancólico y misógino, que cae enfermo leyendo libros, y de un ilusionista filántropo, el muchacho perezoso y de pocas luces se educa como un tipo raro y debe considerar la imaginación como felicidad única, una creencia que él también finge, mientras que lo que en verdad constituye su felicidad es la buena comida.

La galería de figuras estrafularias de Jean Paul, en las que el desarrollo del motivo alcanzó un punto culminante, surgió del espíritu del subjetivismo y exhibe retratos de personas que, debido a debili-

dades y manías, sólo podían desarrollarse de una manera muy particular y aparecer como contrastes humorísticos de personajes «elevados», con los que el autor intentaba hacer un recorrido sobre la insuficiencia terrenal. La abstracción de Freudel (*Des Amts-Vogts Josuah Freudel Klaglibell gegen seinen verfluchten Dämon*, 1791), la pedantería y la fe de Fälbel en la ciencia y en los libros (*Des Rektors Florian Fälbel Reise nach dem Fichtelberg*, 1791), el recelo de Schmelzle en vano reprimido y debido en parte a una fantasía demasiado viva (*Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*, 1809), la pedante pretensión filológica y el miedo supersticioso que Fixelin, aficionado a los ficheros, tiene al día predeterminado de la muerte (*Leben des Quintus Fixelin, aus fünfzehn Zettelkästen gezogen*, 1796), la ilusión de autor enfermiza y ambiciosa de Fibel (*Das Leben Fibels*, 1812) y el fanatismo de Katzenberger por las ciencias naturales, que le ahoga todo sentimiento (*D. Katzenbergers Badereise*), caracterizan los defectos de valor de la personalidad por los que lo humano se reduce a una fútil inocuidad o pobreza afectiva anquilosada. Un equilibrio interesante logran los rasgos de estrafulario en la figura titular de *Das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal* (1791), que sabe vivir, siempre se reserva algo que disfrutar para el día siguiente, se escribe él mismo los libros que no puede comprar y cultiva como un tesoro estimulante el recuerdo en la infancia. Cierto es que también su gozo de vivir se ve reducido por un sistema de rodeos y reservas, pero se mantiene hasta la muerte su «intimidad» e integridad no afectada por el mundo. En la novela *Flegeljahre* (1804-05) se elimina incluso como una escoria la ilusión ajena a la realidad y se sigue desarrollando la figura inicialmente estrafularia de Walt hasta convertirse en una forma de vida superior. En cambio, con la autoironía de Siebenkäs (*Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F.St. Siebenkäs...*, 1796 a 1797), que al final finge la propia muerte para sustraerse a los sufrimientos de la prosaica vida cotidiana, parece abierta hacia lo trágico la existencia del estrafulario, y en Leibhaber, que en *Titan* (1800-03) aparece como Schoppe, lo burlesco se convierte en una costra de → misantropía autodestructora.

Como en Jean Paul, también en E.T.A. Hoffmann el motivo del estrafulario nace de su propia índole estrafularia. Sin embargo, mientras que en Jean Paul sigue siendo perceptible la autoflagelación aun allí donde afirma al estrafulario y lo

describe con simpatía, en Hoffmann el tipo sirve para la autojustificación. En general el Romanticismo concilió la discrepancia entre imaginación y realidad mediante la creencia en el mundo de las ideas y relegó al estrafalario a papeles secundarios que, al continuar figuras de Jean Paul, sirven para la crítica del filisteo (L. Tieck, *Die Gesellschaft auf dem Lande*, novela corta, 1825; *Der Gelehrte*, nov. corta, 1827; *Das Zauberschloss*, nov. corta, 1830; *Die Uebereilung*, nov. corta, 1835; C. Brentano, *Die mehreren Wehmüller*, relato, 1838; A.v. Arnim, *Die Majoratsherren*, relato, 1819). Para Hoffmann, sin embargo, el dualismo era insalvable, es decir, los estrafalarios son para él las personas mejores, más valientes, más importantes. El equilibrio feliz lo consiguen sólo figuras fantásticas como el estudiante Anselmus (*Der goldene Topf*, cuento, 1814) y Peregrinus (*Meister Floh*, cuento, 1822), que representan ambos el tipo del loco puro y alcanzan el recogimiento interior de no pocos personajes de Jean Paul. Las otras figuras se escorian al contraste de la fantasía con la realidad, sobre todo los artistas y entusiastas del arte, cuyo mundo artístico sólo tiene magnitud en su fantasía o de lo contrario no es reconocido por el mundo (*Die Automate*, relato, 1819; *Der Baron von B.*, anécdota, 1820; *Signor Formica*, relato, 1821). Están próximos a la demencia (*Rat Krespel*, relato, 1818), se vuelven realmente locos (*Ritter Gluck*, relato, 1809, *Der Artushof*, relato, 1816) o terminan suicidándose porque creen haber delatado al mundo su riqueza interior (*Die Jesuitenkirche in G.*, relato, 1817). Este complejo motivico halló su expresión más significativa en *Kreiseriana* (1814-15) y en *Lebensansichten des Katers Murr* (1819), sin embargo el protagonista rompe las dimensiones del estrafalario y pasa a la especie del — desgarrado, típica de la época.

La función oculta de la autojustificación del autor se mantuvo para las figuras de estrafalario en la época del Romanticismo burgués y del Realismo poético, es decir, como defensa no ya de una extravagancia individual, sino de una postura particular de un grupo entero. El escritor y pensador perdió en el curso del siglo XIX su función social, la vida contemplativa se hizo sospechosa en la era del progreso industrial, y el hombre que vive de su interioridad se vio relegado al papel de un estrafalario. Los estrafalarios ya no se caracterizan por una manía grotesca sino por la falta de modernidad, sus ideales estaban más que nunca en contra de la realidad social, su entrega a aficiones iba

contra la habilidad práctica exigida por todas partes, su fijación a la juventud o a un pasado todavía más antiguo contradecía al sentimiento optimista de la época. Eran generalmente retrógrados y al ruidoso ajeteo de la época preferían el círculo íntimo, la felicidad en el rincón solitario y el trato con la naturaleza.

Sin embargo, cuando el estrafalario amenaza perturbar por su subjetivismo la vida social, es «convertido» como al principio del siglo XVIII. Un autor del Romanticismo burgués como K.L. Immermann (*Münchhausen*, novela, 1838-39) cura mediante el derrumbamiento del palacio a su anciano barón, entregado a sus fantasías y a la lectura de periódicos; su coetáneo A. Stifter, algo más joven, hace que el tardío descendiente de una generación caballeresca (*Die Narrenburg*, relato, 1843) supere la tendencia hereditaria a la exaltación, y que el misógino (*Der Hagestolz*, relato, 1845) no se vea sorprendido al viejo estilo, sino que saque conclusiones de una existencia errada y se las transmita a su sobrino. Pese a su conversión a un compromiso social siguen siendo estrafalarios el solterón y el protagonista del relato *Die Mappe meines Urgrossvaters* (1841-42), siguiendo su forma de vida alejada de la realidad. También G. Keller mostró en el ciclo narrativo *Die Leute von Seldwyla* (1856-74) la peligrosidad de lo extravagante: en *Pankraz, der Schmoller* y en *Der Schmied seines Glückers*, transformó los estrafalarios en miembros provechosos de la comunidad, y en las *Züricher Novellen* (1878) hizo que el estrafalario señor Jacques fuese informado sobre lo que era un tipo original auténtico y lo que era uno falso. Stifter y Keller no hicieron sino plena justicia al tipo del loco puro, Stifter al párroco (*Kalkstein*, relato, 1853), sólo aparentemente avaro, que ahorra, aunque con torpeza, para su comunidad, y Keller al sastre en *Kleider machen Leute* (relato, 1874) y al maestro de la escuela en *Die missbrauchte Liebesbriefe* (relato, 1874), siendo sin embargo ambos todavía objeto de una pequeña corrección. En pura hilaridad se convirtió el motivo del estrafalario en la figura del solterón Salomon Landolt (Keller, *Der Landvogt von Greifensee*, novela corta, 1878), cuya extravagancia es inconsciente y su renuncia libre de resentimiento. Con la figura estrafalaria de *Kalkstein* se hallaba Stifter bajo la influencia del relato *Der arme Spielmann* (1847) de F. Grillparzer, quien a su vez se asocia a los estrafalarios artistas de Hoffmann dotados de rasgos ya esquizofrénicos. En esta línea evolutiva figura

también la novela corta *Ein stiller Musikant* (1874-75) de Th. Storm, sin embargo aquí la discrepancia entre imaginación y capacidad parece suavizada, ya que no es la aptitud musical sino la capacidad de imponerla en público lo que es deficiente y conduce a una forma de vida solitaria. Storm modificó también tipos tradicionales como el del solterón solitario (*Drüben am Markt*, novela corta, 1860), el del buscador de bellezas sin compromiso (*Eine Halligfahrt*, novela corta, 1870) y el del loco puro (*Beim Vetter Christian*, novela corta, 1873). El estrafulario que filosofa y lucha con la «perfidia del objeto» (F.Th. Vischer, *Auch Einer*, novela, 1879) evita mediante el humor todo contacto con los males de la vida y con la demencia.

La inclusión que hace del estrafulario el Romanticismo burgués en la comunidad como miembro útil de ella adquiere en la obra de W. Raabe la forma de una compensación que efectúan sus hombres apartados de la aglomeración del mundo, reducidos y lesionados en algún punto, ya que ayudan activamente a otro necesitado de protección y no son por tanto inútiles arabescos de la sociedad. El solterón y sabio silencioso de la novela *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1875) cuida al hijo de sus amigos de juventud; el bucólico astrónomo Ulex así como el escritor policíaco Fiebigel (*Die Leute aus dem Walde*, novela, 1863) intervienen directivamente en la vida de un joven exaltado; el sentimental padre Unwirrsch, apasionado de la lectura, y su soltero cuñado, tipo pendenciero, acompañan al loco puro Hans Unwirrsch (*Der Hungerpastor*, novela, 1864) por el camino de las enseñanzas verdaderas; el caballero von Glaubigern, que cree todavía en la misión de la nobleza imperial, es un animoso promotor de la salvación de la muchacha Toni (*Der Schudderump*, novela, 1870); el teólogo expulsado de la carrera por su obcecación (*Meister Autor*, relato, 1872-73) intenta algo parecido en una muchacha a la que no quiere salvar; el vicerrector en *Horacker* (novela, 1876) y el Magister en *Das Odfeld* (relato, 1888) son profesores que viven en paz para sus inclinaciones y sin embargo muestran en su relación con la juventud un corazón completamente joven. El protagonista de la novela *Stopfkuchen* (1891) provoca ya la burla de sus compañeros de clase y permanece en adelante «echado tras el seto», pero libera a un campesino de la sospecha de asesinato y protege al asesino verdadero pero inintencionado. La problemática de la existencia del estrafulario fijada a su propio pasado feliz es tratada en la novela *Alte*

Nester (1880) y la desenfadada pasión por una rama de la investigación, cuyo efecto insensibilizador ya había mostrado Jean Paul en D. Katzenberger, se muestra en la manía de coleccionista en el relato *Wunnigel* (1879). En cambio en Th. Fontane los sabios cómicamente extravagantes se encuentran sólo al margen del acontecer respectivo (*Frau Jenny Treibel*, novela, 1892; *Cécile*, novela, 1886), pero también los estrafularios comprensivos y altruistas como el farmacéutico Gieshübler en *Effi Briest* (novela, 1894 a 1895).

La frecuencia del motivo del estrafulario en la literatura alemana del siglo XIX, que sin duda tiene su propia tradición y su propia base histórico-cultural, viene dada también por los estrafularios de la obra de Ch. Dickens, quien a su vez enlazaba con la novela inglesa cómica del siglo XVIII. La figura de Don Quijote de Mr. Pickwick (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, 1836-37), que por su candidez alejada de la realidad incurre en muchas inconveniencias, repercutió tanto como la astucia del rico extravagante Chuzzlewit (*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*, novela, 1843-44), que somete a prueba a su heredero y sobrino y engaña a los captadores de herencias; la función de su acción pudo convertirse en modelo para testadores parecidos (M. Jókai, *Un nabab húngaro*, 1853).

Por otra parte la obra de E.T.A. Hoffmann irradió hacia Rusia y Francia, de modo que se pueden encontrar rasgos de Hoffmann en el magistral relato de N. V. Gogol *Shinel / El abrigo* (1842) con su pobre, solitario y burlado oficinista, que soporta humildemente su burla y para quien el sentido de su vida se desvanece con el nuevo abrigo, que para él es símbolo de una existencia mejor. Parecida humildad y pureza, que provoca la indiferencia del ambiente, caracteriza al príncipe Myskin (F.M. Dostoievski, *Idiot / El idiota*, novela, 1868-69), encarnación del loco puro. En la literatura francesa, el pobre músico Pons, por ejemplo, de la novela *Le Cousin Pons* (1847) de H. de Balzac pone de manifiesto la influencia de Hoffmann: su amparo en un mundo hostil al arte lo constituyen las viejas obras de arte que ha coleccionado, pero que, al comprobar su valor, se convierten en objeto de especulación de los hombres, que esperan la muerte de Pons. Romántico rezagado en una época que tendía a aceptar principios estéticos más rígidos y caracteres más extremistas es el Cyrano de E. Rostand (*Cyrano de Bergerac*, drama, 1897), que, provisto del viejo rastro estrafula-

rio de una nariz llamativa, se siente inhibido en el despliegue de su vida por causa de esta deformidad, y compensa sus complejos de inferioridad con su ingenio agudo y sus pendencias, pero tras su apariencia de espadachín se oculta un corazón sensible y caballeroso, que sacrifica la felicidad de su vida por el amigo más joven.

La fe en la posibilidad de existencia de un hombre que vive de su interioridad, como respaldo filosófico del motivo del estrafalario, se ha debilitado a partir de finales del siglo XIX. El hombre solitario termina en la literatura moderna, generalmente de un modo trágico como el solterón estrafalario de la novela *Les Célibataires* (1934) de H. de Montherlant, o es visto como un cómico de tipo desdichado, como el ingenuo e íntegro representante de libros de texto en la novela *Heaven's My Destination* (1934) de Th. Wilder. En el ámbito de lo grotesco, cercano por tanto a Hoffmann, puso E. Ionesco (*Le Piéton de l'air*, drama, 1963) a su escritor Behringer, que cree firmemente en la posibilidad de volar y por eso la realiza, presentándolo así, en un sentido romántico por completo, como contraste del espíritu pequeño-burgués.

La amplia tradición alemana hizo madurar también en el siglo XX algunos otros representantes significativos del tipo. Los personajes soldadescos, que viven del ideal de una pasada nobleza caballeresca, en R.G. Binding (*St. Georgs Stellvertreter*, novela corta, 1909) y en W. Bergengruen (*Der letzte Rittmeister*, novela, 1952), son tan anacrónicos como el «difícil» en la comedia del mismo nombre (*Der Schwierige*, 1920) de H. v. Hofmannsthal: rechazando a la nueva sociedad económicamente fuerte y sin pertenecer ya a la antigua, que se ha vuelto mórbida, Hans Karl Brühl se ha convertido, con su exagerada autocrítica e inhibición, en una especie de Telheim del siglo XX. Del mismo terreno histórico surgieron los estrafalarios de la obra novelesca de H.v. Doderer, los personajes algo distantes, llenos de dignidad y pulcros «more austriaco-hispanico», anclados todavía en la vieja monarquía danubiana, como el consejero oficial Ziehal, el jefe de negociado v. Geyrenhoff y tam-

bién la figura central de la novela *Strudlhofstiege* (1951), el «gallardo» mayor Melzer, loco puro. Un contraste en Alemania Central lo creó K. Kluge (*Der Herr Kortüm*, novela, 1938) con su posadero turingense, que ha viajado mucho, hombre de gran porte y de gran iniciativa, que, parecido a Don Quijote, se ve desvalido y torpe en lo pequeño e indefenso frente a la malicia de un ambiente mezquino. Los habitantes de la buhardilla (E. Kreuder, *Die Gesellschaft vom Dachboden*, relato, 1946) que, alejados de la realidad, viven de la fantasía creadora, debían servir a la nueva orientación después de la segunda Guerra Mundial, sin embargo también en los posteriores relatos cortos de este autor (*Tunnel zu vermieten*, 1970) se abre paso el motivo del estrafalario en una serie de personajes que siguen sus inclinaciones extravagantes y sueños vagos para sustraerse a un mundo orientado a la aptitud y al rendimiento.

U.E. Fehlau, «Der deutsche Kauz in der Romantik und im Biedermeier» (*Monatshefte f.d. deutschen Unterricht*, 33), 1941; Th. Kiener, *Studien über die Gestalt des Sonderlings in der Erzählliteratur des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, tesis, Frankfurt, 1942; H. Meyer, *Der Typ des Sonderlings in der deutschen Literatur*, tesis, Amsterdam, 1943, reimpression con el título: *Der Sonderling in der deutschen Literatur*, 1963; R. Horville, *Le Personnage du pédant dans le théâtre préclassique en France 1610-1635*, tesis, Lille, 1966.

Expósito → Origen desconocido, El.

Favorito → Traidor; Tiranía y tiranicidio.

Femme fatale → Seductora diabólica, La.

Forajido → Bandido justo, El; Rebelde.

Fratricidio, Disensión entre hermanos → Hermanos enemistados, Los.

Golem → Hombre artificial, El.

H

Hermanos enemistados, Los.—Según antigua creencia, los hijos de los mismos padres debían tener entre sí una relación especialmente cordial. Así lo atestiguan no sólo la llamada hermandad de sangre, que pretende ser instituida por un simbólico acto entre personas relacionadas no por lazos de sangre pero sí de amistad, sino también el hecho de llamar fraternidad a una deseable actitud del hombre para con su prójimo. Si ya en la antigüedad el mito y la literatura exponían —con más frecuencia y más a fondo que lo hacían por ejemplo con el — conflicto entre padre e hijo— antagonismos y enemistades entre hermanos, cuya incompatibilidad pueden explicar tal vez los modernos conocimientos sobre disposiciones hereditarias distintas, confirman, sin embargo, la discordia entre hermanos como antinatural, culpable y criminal. Por el contrario, la discordia entre hermanastros, sobre todo entre hijos legítimos y sus hermanos bastardos, era disculpable, y esta concepción repercutió, hasta un pasado muy reciente, en la motivación literaria de no pocas enemistades entre hermanos. En literaturas antiguas se muestra también con juicio benévolo una enemistad entre mellizos, que muchas veces se tenían por mal presagio y por infidelidad manifiesta de la esposa. Parejas legendarias de mellizos como Anfión y Zeto o Rómulo y Remo fueron abandonados recién nacidos debido al parecer a una especie de — juicio de Dios, que en ciertos casos favorecía también a la igualdad de clase dejando sobrevivir a los hijos legítimos. Para el desarrollo del motivo era conveniente que la oposición de los caracteres pudiera acentuarse no sólo por los derechos del primogénito, sino también mediante la lucha por la propiedad o dominio y que el conflicto pudiera agravarse mediante el esfuerzo competidor por ganarse

el afecto de los padres, mediante la postura de éstos a favor o en contra de uno de los hijos y finalmente también mediante la — rivalidad de los hermanos como pretendientes de la misma mujer.

El mito griego (Hesíodo, *Los trabajos y los días*, h. 700 a. de C.) relacionaba ya la creación misma del género humano con dos hermanos desiguales y situados por encima de él, el semidiós † Prometeo, el «previsor», y Epimeteo, «el que lo comprende todo después». Mientras que † Pandora es rechazada por Prometeo como instrumento de venganza divina seductor y fatal, Epimeteo la toma por esposa consiguiendo así que ella abra el peligro «pithos» y esparza la desgracia entre los hombres. Si en estos hermanos titanes surge una oposición sin degenerar en enemistad y lucha, la maldición que pesa sobre los tantálidas se manifiesta con especial horror precisamente en el odio entre hermanos. Pues la disputa entre † Aíreo y Tiestes (Sófocles y Eurípides, tragedias en fragmentos; Séneca, *Tiestes*, tragedia, mediados del s. I d. de C.) por la soberanía de Argos llega hasta la humillación personal por el adulterio de Tiestes con la mujer de su hermano y también hasta la horrible venganza de Atreo, quien, tras ver amenazada su vida por la conspiración de su hijo educado clandestinamente por el hermano, degüella a los hijos de Tiestes y se los presenta a su padre como banquete. Mientras aquí las víctimas de la querella son otras personas y los hermanos siguen vivos, la lucha de los dos hijos de † Edipo, Eteocles y Polinices, por el poder termina, al resolverse mediante la llegada de los † Siete contra Tebas, con la muerte recíproca de ambos, que rubrica al mismo tiempo la desaparición de la estirpe. Esquilo, en su adaptación del argumento (*Siete contra Tebas*, tragedia, 467 a. de C.), presentó só-

lo a uno de los hermanos enemistados, Eteocles, asegurándole todas las simpatías como defensor de la ciudad natal. Eurípides, por el contrario, que trató de destacar el nexa causal entre la maldición del padre y la disputa de los hermanos (*Las Fenicias*, tragedia, h. 410 a. de C.), describe a Polinices como más conciliador y atractivo que Eteocles, el cual defiende tenazmente su soberanía. Tras la posterior adaptación de Séneca (*Phoenissae*, tragedia conservada sólo en fragmentos), en la que intentó presentar a ambos hermanos, atormentados por la herencia, como caracteres antipáticos, en la epopeya *Tebaida* (92 d. de C.) de Estacio volvió a aparecer Polinices con rasgos atractivos, el primero tal vez de una serie que desarrollará posteriormente el personaje hasta convertirlo en un Polinices ennoblecido. Igual que sucede en las parejas de hermanos griegos, la despiadada disputa de los mellizos abandonados en el Tíber, Rómulo y Remo, ya dirigida, según Ennio (239-169 a. de C.) y Livio (*Ab urbe condita*, h. 26 a. de C.) a la ambición política personal: Rómulo, airado, da muerte a Remo cuando éste en son de burla salta el muro de la ciudad recién fundada por Rómulo sobre el Palatino.

Ya la comedia antigua trató de descubrir y supo aprovechar las peculiaridades excusables de los hermanos. La comedia *Adelphi* / *Los hermanos* (160 a. de C.) adaptada de una obra del ateniense Menandro (s. III/IV a. de C.) por Publio Terencio Afer, natural de Cartago, demuestra en dos hermanos educados de distinta manera por el padre y por el tío paterno, campesino el uno y elegante solterón el otro, la poca diferencia de resultados de una pedagogía severa y de otra liberal. Enlazando parcialmente con esto de un modo indirecto, P. de Larivey modificó en *Les Esprits* (comedia en prosa, 1579) el tema que luego trataron también A. Hurtado de Mendoza (1586-1644) en *El marido hace mujer y el trato muda costumbre* y Molière en *L'École des maris* (comedia 1661), éste a su vez igual que Terencio pero con el ejemplo de dos hermanas.

En la antigüedad céltica y germánica se produjeron variantes del motivo de los hermanos enemistados. En la poesía épica *The Cattle-Raid of Cooley* (s. VIII) el héroe Cu Chulain mata a su hermano adoptivo Ferdiad, que cae en una batalla. La Gudrun del *Hamdirlied* de la *Edda* obliga a sus dos hijos a vengar en su esposa Jörmunrek la pena de muerte que éste llevó a cabo en su adúltera herma-

nastra Swandhild. Un hijo ilegítimo del padre, a quien ellos encuentran en el camino y se burlan de él y, cuando les ofrece su ayuda, le matan a golpes, les hace falta más tarde para poder consumar la venganza en Jörmunrek, de tal suerte que pierden la vida. En el cantar de la *Batalla de los hunos*, incluido en la *Hervararsaga*, Hlodr, hijo de una princesa de los hunos, exige de su hermanastro Agantyr, rey de los ostrogodos, la mitad de la herencia. Agantyr está dispuesto a ceder hombres y hacienda, pero no territorio de su país, a su rival hermanastro educado en la corte de los hunos. Hlodr, que penetra entonces con las tropas de los hunos para ocupar violentamente el territorio, es derrotado y cae en la lucha cuerpo a cuerpo con Agantyr. Aunque el desprecio al bastardo de los hunos por parte de los godos se expresa en la designación de «hijo de una sirvienta», ello no impide reconocer una incompatibilidad de este acto con la hermandad: «¡Una maldición ha caído sobre nosotros, hermano, he derramado tu sangre! Nunca será borrada; la Norra no ha traído la desgracia.» Una actitud parecida se desprende de la *Ásmundar saga kappabana*. En ella el viejo † Hildebrando, cuyo duelo mortal con el propio hijo es aquí tiempo pasado, se enfrenta como enemigo a su hermanastro Ásmund, que se ha criado en Suecia, y, cuando cae, la suplica agonizante: «Tienes que envolverme en tus vestidos, como pocos lo hacen al que matan.» También la tradición histórica conoce una pareja germánica de hermanos que combaten en campos enemigos: Como personaje que forma parte de la materia de † Arminio, Flavio, hermano de Arminio y combatiente en el ejército romano contra el pueblo, participa en varios tratamientos poéticos del argumento.

Para el mundo cristiano la *Biblia* reveló, con el relato de Caín y Abel (*Génesis*, 4, 1-16), el odio entre hermanos como un pecado primitivo que aparta a los hombres de la gracia de Dios, y el fratricidio como un crimen que es castigado con la expulsión del criminal fuera de la comunidad con Dios y con los hombres. La enemistad de los hijos de † Adán y Eva se origina por la oposición de sus caracteres, a la que podría corresponder la diversidad de sus oficios, y termina en el asesinato por envidia del favor de Yahvéh, que sólo aceptaba los sacrificios de Abel. Leyendas judías y mahometanas añadieron la → rivalidad en el amor por la misma mujer, y los Padres de la Iglesia generalizaron la oposición descrita transformándola en la del bien y del mal. El siglo XVI, que se vio sacudido

internamente por el protestantismo y que modificó con un sentido entre serio y festivo a la vez el concepto de la desigualdad de los hijos de Eva, halló reflejado ya en Caín al incrédulo y escéptico, en Abel, por el contrario, al chico modelo «espejo de la juventud» e incluso ejemplificó en los hermanos la oposición entre la fe antigua y la nueva. La agrupación esquemática de un hermano mayor brusco y otro menor afable se repite con frecuencia en el Antiguo Testamento. El cazador Esaú, que obra irreflexivamente, se ve sorprendido en su buena fe y privado de la bendición paterna por su hermano mellizo Jacob, reflexivo por su vida sedentaria; a la venganza de Esaú se sustrae Jacob mediante la huida, hasta que su hermano le perdona (*Génesis*, 25, 27 sigs.). El joven † José, hijo predilecto de su padre Jacob, es vendido como esclavo (*Génesis*, 37 y sigs.) por sus envidiosos hermanos y más tarde se venga de ellos con humillante represalia, a la que, sin embargo, hace seguir el perdón. También la parábola neotestamentaria del † Hijo Pródigo (*Lucas*, 15, 11-32) ofrecía su aplicación literaria esa variante del motivo del hijo mayor desplazado por su hermano menor en el amor del padre, y hace ver, además, que el pecador arrepentido y vuelto a casa no es menos estimado para el padre que un hijo irreprochable. Que el odio entre hermanos y el fratricidio se concibieron unánimemente como signos distintos del mal supremo, lo confirma la *Leyenda de Judas* de Jacobo de Voragine, conservada en la *Legenda aurea* (h. 1270) y según la cual † Judas Iscariote, que por causa de una funesta profecía fue abandonado por sus padres y adoptado por una reina, mata al hijo verdadero de su madre adoptiva, nacido más tarde, por envidia de las buenas cualidades de éste. La conducta de Pilatos frente a † Jesús se explicaba por los antecedentes en forma parecida de la *Leyenda de Pilatos*, según la cual Pilatos era hijo de un rey y de una sirvienta y asesinó a su hermano legítimo por envidia de su origen superior. La adaptación alemana de la leyenda traza de Pilatos una imagen más amable. Aquí el hermanastro legítimo, si bien es superior por el nacimiento, es en cambio en virtudes adquiridas mucho más pobre que Pilatos, y cuando en una cacería se produce un altercado entre ambos, sucumbe en una lucha llevada caballerosamente por Pilatos. Del patrimonio argumental bíblico se desarrolló en la Edad Media incluso una variante más placentera del motivo de los hermanos enemistados: las discusiones entre † Salomón y Marcolfo, en las que la

sabiduría del rey es reducida al absurdo por la gracia natural del hermanastro.

La literatura caballeresco-cortesana veía en un pecado imborrable no un motivo atractivo sino en todo caso un motivo útil para la intimidación. El Renacimiento y el Barroco con su tendencia a los severos dibujos en blanco y negro y su denigración del mal mediante la exposición del mismo deformaron la figura de la discordia mediante el motivo en ella implicado de la — venganza de sangre y mediante una mayor complicación en la disposición no sólo de los caracteres sino también de la acción, transformándola en una acumulación a menudo confusa de atrocidades. Fue muy importante a tal efecto la concepción de que el pecado del fratricidio infringía al mismo tiempo el cuarto mandamiento, ya que no sólo destruía la imagen viva de Dios sino que derramaba la sangre que los hermanos han recibido de sus padres y comparten con ellos. Son sobre todo los dramas españoles e ingleses los que despliegan el motivo, y a distancia siguieron obras de autores franceses y alemanes.

En la mayoría de estas obras, especialmente en las inglesas, los hermanos disputan por el poder y la propiedad. Lope de Vega (1562-1635) expuso el fratricidio en varios dramas sobre el rey de Castilla Pedro el Cruel, cuyas atrocidades, entre ellas el asesinato de su hermano Fadrique, provocan la intervención del otro hermano, Enrique, como vengador y ejecutor de una justicia superior (*Lo cierto por lo dudoso*, 1630, *La Carbonera*, 1635). El drama *El Rey Don Pedro en Madrid* (1933), compuesto tal vez también por Lope, fue refundido por Moreto en *El valiente justiciero* (1657). El motivo de los hermanos enemistados produjo además una variante de hondo sentido en el drama de Lope *Las flores de Don Juan*, en el que Don Alonso, engañado por su hermano mayor en sus derechos de herencia y de casa, alcanza la riqueza por su laboriosidad y matrimonio y se venga, haciendo buenas obras, de este hermano, que entretanto se ha arruinado por el juego. F. de Rojas Zorrilla (*El Caín de Cataluña*, h. 1640) ideó un segundo «Caín» que asesina por resentimiento al hermano querido de sus padres y, aunque su condal padre quiere darle ocasión de salvar su alma, al huir le disparan por equivocación los soldados de su padre, a quienes no puede darse a conocer ya que Dios castiga al fratricida negándole la voz.

Ya el primer drama significativo del humanismo inglés, *Gorboduc, or Ferrex and Porrex* (1561) de Th. Sackville y Th. Norton, trataba de la disputa

de dos hermanos por el trono —disputa que precipita al país en la perdición— y asociaba a ella el motivo de la preferencia respectiva de los padres por uno de los dos hijos, de tal suerte que el rey tiene que maldecir por fratricida al hijo predilecto, la reina asesina por venganza a ese hijo no amado por ella y el pueblo mata a su indigna pareja real. En Shakespeare el motivo de los hermanos enemistados es tan prevalente que un psicoanalista podría sacar de ello sus conclusiones. El fratricidio del ambicioso Ricardo (*King Henry the Sixth, Part III*, 1591, *King Richard the Third*, 1593) estaba ya históricamente esbozado, pero Shakespeare duplicó el motivo en *As You Like It* (1599) frente a su modelo, la novela en prosa eufuista *Rosalynde* (1590) de Th. Lodge; el motivo de la discordia entre hermanos le sirvió en este caso no sólo para hacer huir de la persecución a las personas de rasgos positivos, sino también para alejarlas del influjo de la corte, así como de la ciudad, y llevarlas a las purificadoras fuerzas de la naturaleza y del amor. En *Much Ado about Nothing* (1598/99) el motivo está ideado con independencia de su fuente y, aunque asentado en un ambiente de comedia nos lleva hasta los límites de la tragedia, pues el Don Pedro abatido por su hermano tiende una red de intrigas para precipitar en la desgracia a este hermano. El destino del príncipe Hamlet lo construye Shakespeare en su tragedia (*Hamlet, Prince of Denmark*, 1600/01) sobre los celos y la envidia de su regio tío, que mató al hermano para tomar posesión de su trono y de su mujer. En cuanto a su drama en torno a Lear (*King Lear*, 1604/05) la enemistad del «bastardo» Edgar contra su hermanastro Edmund no produjo la acción principal, pero sí un eficaz paralelo del hecho central, y muestra además cómo el éxito de sus intrigas contra el hermano alienta al malvado a proceder contra su padre, su rey, y contra Cordelia. Finalmente el odio entre hermanos se convirtió una vez más en el motivo central en *The Tempest* (1611). Alonso ha arrojado y expulsado del trono de Milán al soñador e investigador Prospero, razón por la que éste puede tomar una tardía aunque muy débil venganza. La obra, a la que sirve de base la misma discordia dentro de la casa de Habsburgo, así como la tragedia del Grillparzer, escrita antes de 1848, *Ein Bruderkzwist in Habsburg* (1872), hace destacar mucho más que Grillparzer la incompatibilidad entre hermanos y termina, en contra de la historia, con la recuperación del reino.

C. Tournéur, que en principio empleó para *The*

Revenger's Tragedy (antes de 1607) una discordia entre hermanos con un final trágico para todos los participantes, situó de nuevo esta discordia —asociada al motivo de la — venganza de sangre— en el punto central de la acción en su *The Atheist's Tragedy* (1611). El ateo sabe sonsacar a su hermano, por medio de noticias falsas, un testamento a su favor y luego le mata. En el drama *The Bloody Brother* (1616/24) explica J. Fletcher —como Norton/Sackville en *Gorboduc*— que el fratricidio pone en peligro al Estado, ya que el fratricida que por su afán de lucro ha destruido los vínculos naturales humanos reconoce demasiado tarde la imposibilidad de escapar al justo castigo. De modo parecido Abrahén, en *Revenge for Honour* (h. 1640) de H. Glapthorne, consigue llegar a la corona pasando por un crimen, sin embargo le sorprende la venganza del hermano, escapado a su atentado, así como a éste a su vez la venganza de una mujer repudiada, pues aquí se presenta también una combinación con el motivo de la — venganza de sangre.

La enemistad entre hermanos como secuela de una diversidad y recíproca aversión, existentes desde la infancia, la tuvieron en cuenta Norton y Sackville como explicación para Ferrex y Porrex, en los que la enemistad se agrava aun más por el partidismo de los padres. Constituye también el acicate para que Flamíneo asesine a su hermano Marcelo en *The White Devil* (1612) de B. Webster. La diversidad de caracteres agravada por oposiciones políticas, la inclinación partidista del padre, así como — la rivalidad en el amor por la misma mujer, son los factores que determinan la enemistad de los hermanos Pharnace y Xipharès en la tragedia *Mithridate* (1675) de J. Racine. Siguiendo el esquema del Hijo Pródigo, que lo tomó de Heinrich Julius, duque de Braunschweig-Wolfenbüttel (*Der ungeratene Sohn*, 1594), trazó J. Rist (*Perseus*, tragedia, 1634) la figura de un Perseo que envidia la valentía y habilidad de su hermano y rival en el amor y aniquila por odio a toda la familia. Desviándose de la dramaturgia corriente, los dos hermanos de la duquesa, en el drama *The Duchess of Malfi* (1613/14) de Webster, se convierten de aliados en enemigos, porque tienen ambos una culpabilidad común y desconfían el uno del otro, y así el demente Ferdinand hiere mortalmente a su hermano, el cardenal.

La mencionada variante del motivo de una discordia de hermanos agravada por la preferencia de los padres constituye el conflicto central de la co-

media *Los enemigos hermanos* de G. de Castro y Bellvis (1569-1631), que adaptó Moreto (*Hasta el fin nadie es dichoso*), y aquí la madre le priva al hijo favorecido por el padre incluso de su honor de caballero, explicándole que es hijo ilegítimo. Sin embargo es característica de los dramas españoles y franceses de la época sobre este tema la enemistad agravada por la — rivalidad, el galanteo competidor a la misma mujer (Calderón, *De una causa dos efectos*). El dramaturgo L. Vélez de Guevara (1579-1644) combinó en *El amor en vizcaíno, los celos en francés y Torneos en Navarra* el motivo de la discordia entre hermanos con la situación a menudo calculada de que el amor de la novia no corresponde al pretendiente, sino a su cortejador, pues al concebir sospechas el delfín Carlos contra su hermano y su novia, quiere matar a ambos, pero es él quien muere en un torneo, y Filippo consigue novia y trono. De los autores ingleses Shakespeare se sirvió de la variante del motivo en *Hamlet*, de los franceses Racine no sólo en la mencionada *Mithridate*, sino también en la obra *Britannicus*, que trata el argumento de Nerón (1669): en ella Nerón, rechazado por Junia, manda envenenar al hermano favorito, mientras que la sospecha de Nerón de que su hermano es su rival político apenas logra efecto.

Los tres famosos dramas de querrela entre hermanos que se compusieron para el concurso del director de teatro F. L. Schröder en Hamburgo en 1775, no desvirtúan la utilización del motivo, por lo demás sólo esporádica, en comparación con la afluencia de los dramas sobre el tema aparecidos entre 1560 y 1660. Frente a la violencia y extremosidad de las pasiones que en la época anterior brotaban a menudo entre los dos hermanos, el siglo XVIII volvió de nuevo a la tipología instructiva del hermano bueno y del malo, que son al mismo tiempo el hijo bueno y el malo; y a la tendencia moralizante corresponde también la frecuente conciliación del conflicto como final de dramas claramente dependientes entre sí y continuados en serie. En la comedia *L'Enfant prodigue* (1736) de Voltaire, que reconstruyó y al mismo tiempo amplió el esquema bíblico del hijo pródigo, la mayor actividad corresponde al hermano menor que se ha quedado en casa y que no es ya el hijo bueno, sino propiamente un infame que tiene la mirada puesta codiciosamente tanto en la herencia como en la novia de su hermano y domina al débil padre. El hermano mayor vuelve, entra sin ser reconocido al servicio del menor, se da a conocer a la amada y

hace fracasar todas las maquinaciones. La comedia termina con un casamiento feliz y deja sin castigo al intrigante. Un emotivo cuadro de hermanos enemistados lo esbozó también H. Fielding en la novela *Tom Jones* (1749). El protagonista, hijo adoptivo de Squire Allworthy y en realidad hijo ilegítimo de su hermana, aparece asimismo durante algún tiempo como una especie de hijo pródigo. Es expulsado de casa en razón de las crueldades y calumnias que durante años le ha inferido el hijo legítimo de su madre, con el que crece a la par, pero su inocencia así como su origen salen finalmente a relucir y se ve complacido por la chica de la que el hermanastro se creía ya estar seguro. Repercusiones de la situación creada por Fielding se pueden reconocer en la obra dramática compuesta por R. Cumberland, *The Brothers* (1769), cuyos protagonistas pretenden a la misma muchacha y cuyo final asimismo lo constituyen tanto la unión de la pareja predestinada por el amor a este enlace como también el mejoramiento del hermano enemistado, y en *The School for Scandal* (1777), la famosa obra teatral de R. B. Sheridan, que opera también con la oposición de caracteres, con la rivalidad, la sólo aparente «perversión» del hermano «bueno» y el desenmascaramiento y también la vergüenza del hermano «malo». Ch. F. Weiss descubrió en su obra *Die Flucht* (1769) ingredientes mordaces para este esquema: Un padre débil, que no comprende a sus hijos y en el momento cumbre de la rivalidad de éstos toma partido por el «malo», hace que éste apuñale a la chica cortejada provocando así el suicidio del mejor y castigando finalmente en su función de juez al preferido por él. De los tres dramas presentados al certamen de Schröder sobre rivalidad entre hermanos, ha quedado relegado al olvido el drama *Die unglücklichen Brüder* o *Galora von Venedig* o *Gianetta Montaldi*, de autor desconocido. F. M. Klinger, que ya había utilizado el motivo en *Otto* (drama, 1775) con el desheredado y bueno de Karl y el cobarde e hipócrita Konrad, en su obra *Die Zwillinge* (1776), juzgada la mejor de las presentadas al certamen, hizo hincapié en el derecho de primogenitura, sobre el que el salvaje Guelfo se siente engañado. Por su odio, motivado sin demasiada convicción, contra el hermano y por sus explosiones que, como ocurre tan a menudo en Klinger, no son del todo comprensibles, Guelfo es sin duda el carácter «más interesante», junto al cual destaca poco el honrado Ferdinando. J. A. Leisewitz fundamenta mejor el odio entre hermanos en su trage-

dia *Julius von Tarent* (1776), pospuesto a los *Zwillingen*, con el amor de ambos a la misma muchacha. Al ocultar a esta muchacha en un convento, el padre espera que se enfrie la rivalidad; sin embargo se ve obligado a matar de una puñalada a Julius, convertido en fratricida en un intento de raptó. Klinger aprovechó el motivo de los hermanos opuestos además en *Stilpo und seine Kinder* (drama, 1780) así como también en la comedia *Die falschen Spieler* (1780) con el argumento que le proporcionó Chr. F. D. Schubart en la narración *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* (1775). Es de nuevo el hermano mayor, como sus predecesores en Voltaire y Fielding, el que bajo apariencias de vicioso tiene un corazón sensible; el hermano menor, «que se ha quedado en casa», intercepta las cartas del otro hermano dirigidas al padre y le escribe en nombre del padre la carta de repudio que le deshereda. Todos estos rasgos confluyen luego para una forma representativa del motivo en la tragedia de Schiller *Die Räuber* (1781), que originariamente debería llevar el título de *Der verlorene Sohn*. El hijo ausente, aparentemente malo, y el hijo hogareño, aparentemente bueno, el desconocimiento que de ellos tiene un padre fácilmente influenciable, el desposeimiento al mayor de su herencia y de su novia por parte del menor, que son todos ellos elementos habituales, salen aquí favorecidos por la alta valoración que Schiller da al emotivo final de la obra convirtiéndolo en trágico desenlace, trazado ya por el Sturm und Drang, pero realizado muy caprichosamente y con ampliación ingeniosa del motivo. Después de este apogeo, la curva volvió a hundirse hasta las depresiones del melodrama. En *Die Mündel* (1784) de A. W. Iffland la oposición entre los hermanos no degenera en enemistad, pues el más joven tiene que reconocer los valiosos méritos del mayor y recibe como recompensa la mano de la muchacha cortejada; en *Die Versöhnung oder Bruderzwist* (1798) de Kotzebue un pleito inmobiliario que durante varios años sostienen dos hermanos termina en un acuerdo amistoso. Por segunda vez y con criterios modificados adoptó Schiller el motivo en la tragedia con coros *Die Braut von Messina* (1803). La rivalidad en el amor seguía siendo un estímulo decisivo para el fratricidio, pero la discordia se basa —preferencia artística esencial frente a la obra de juventud— no en una oposición, sino en una semejanza de caracteres con los rasgos distintivos del noble orgullo y de la innoble tozudez, que el hermano menor, como consecuencia de su menor ma-

durez, refrena también algo menos. A ellos se enfrenta no un padre juez, como en las obras de Klinger y Leisewitz, sino sólo una madre que no puede hacer frente al apasionamiento de los hijos y al final tampoco puede juzgar; el fratricida Don César se juzga a sí mismo. Indudablemente *Die Braut von Messina* revela poco la tradición burguesa-realista del siglo XVIII, con muchos rasgos, por el contrario, tanto de la imitación de la tragedia antigua como de la tradición del drama heroico, que entonces está representado, dentro de las formas del motivo de la discordia entre hermanos, más o menos por *Hermann* (1743) de J. E. Schlegel, *Don Garzia* (1787/89) de V. Alfieri y por *I fratelli nemici* (1805) de A. Varano. Para Schlegel el motivo venía dado con el argumento; el indeciso Flavius, renegado de la familia y de la patria, pide al final él mismo a su triunfador hermano que le mate. Los truculentos dramas de fratricidio de Alfieri y de Varano están significativamente ambientados en la familia de los Médici y en la del emperador romano Septimio Severo.

La discordia entre hermanos se consideró un motivo romántico para el siglo XIX, que lo aprovechó con predilección para refundir argumentos renacentistas y medievales. Aparece este motivo con atuendo renacentista en la 5.^a Vigilia de las *Nachtwachen* (1804), cuyo autor «Bonaventura», tal vez A. Klingemann, cuenta la historia de dos hermanos de caracteres opuestos, que se hacen enemigos por el amor. Don Juan vuelve a encontrar, después de buscarla por toda España, a la hermosa mujer como esposa de su hermano, es rechazado por ella y hace que el hermano, en un ataque de celos, la haga sospechosa de un flirteo con su paje y la mate. En este contexto hay que citar también las numerosas refundiciones de un argumento introducido en la literatura universal desde que el amor desdichado que Francesca da Rimini siente por su cuñado Paolo, y que es castigado con la muerte, recibiera en el *Inferno* de Dante su primer monumento. Dramas (S. Pellico, 1815; M. Greif, 1892; St. Phillips, 1900; G. D'Annunzio, 1901), narraciones (J. H. Leig Hunt, 1816; P. Heyse, 1850) y poesías (Keats, 1819; B. Paoli, 1843; Th. W. Parson, 1854) hicieron patente, en sus más diversas variantes, el desarrollo y el fracaso de este amor. El romántico francés C. Delavigne (*Une Famille au temps de Luther*, drama, 1836) basó la oposición de los hermanos Paolo y Luigi en convicciones religiosas; un hermano mata al otro para impedir que se convierta. En el neorro-

mántico M. Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, drama, 1892) es de nuevo el amor entre la mujer de un hermano y el otro, cuñado de ella, lo que el marido castiga con la muerte antes de conocer que los amantes han permanecido castos.

El motivo de los hermanos enemistados caracterizaría aun con más frecuencia un comportamiento típicamente medieval, y el oprobio de la discordia entre hermanos y el fratricidio sirvió a menudo de distintivo de viejas familias de la nobleza. Las numerosas colecciones que aparecen de leyendas locales puede que hayan contribuido a esta forma de empleo. Así se asocian leyendas de fratricidios a los castillos de Sternberg y Liebenstein (E. L. Bulwer-Lytton, *The Brothers*, como anexo en *The Pilgrims of the Rhine*, 1834), a la iglesia de Felsenkirche en Oberstein del Nahe y a la Hochkreuz de Bonn. Casi siempre se entabla la contienda por el amor a una misma mujer, como sucede también en la balada de H. Heine *Die Brüder* (1827). Un hito en el camino que sigue Theodor von Gothland (Ch. D. Grabbe, *Herzog Theodor von Gothland*, drama, 1827) hacia el mal es entre otras cosas su interés en la incitación al fratricidio. En el drama caballeresco de V. Hugo, *Les Burgraves* (1843), cuya acción se desarrolla en Alemania, el odio entre hermanos es el rasgo distintivo de una generación maldita: El conde Job ha intentado en sus años mozos asesinar a su hermano y ha vendido como esclava a la amante de éste. Grillparzer, en su drama *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1872) ya citado antes, vio en el enfrentamiento histórico dentro de una familia no tanto el hecho —valorado justamente como una de las causas de la caída del reino— de que los litigantes eran hermanos, sino sobre todo la lucha y las intrigas por la soberanía en Austria. M. v. Ebner-Eschenbach *Die Freiherren von Gemperlein*, novela, 1879) describió como reflejo de una rivalidad de larga tradición en una familia las inconciliables concepciones políticas de dos hermanos que terminan como solterones; Th. Storm (*Zur Chronik von Grieshuus*, novela corta, 1884) atribuyó el oscuro destino de una antigua familia a la lucha fratricida de unos antepasados que terminó trágicamente, y ya antes Th. Fontane (*Vor dem Sturm*, novela, 1878) había razonado de manera semejante la maldición de la casa Vitzewitz. La enemistad que mantienen durante toda su vida dos hermanos la convirtió R. L. Stevenson (*The Master of Ballantrae*, novela, 1889) en una demoníaca obra destructora del malo contra el bueno, y también en el drama caballeresco

co *Die Quitzows* (1888) de E. v. Wildenbruch juega un papel importante la oposición del salvaje y ambicioso Dietrich con el delicado Konrad. El rey sueco Erico XIV junto con sus hermanastros forma parte de los que luchan por la herencia y el dominio; la vida de este rey, que terminó por envenenamiento, se ha dramatizado con frecuencia (J. Frhr. v. Auffenberg, 1820; E. Willkomm, 1834; J. Börjeson, 1846; K. Koberstein, 1869). Sólo O. Ludwig (*Zwischen Himmel und Erde*, novela corta, 1855) y Th. Storm (*Die Söhne des Senators*, novela corta, 1880) ambientaron el motivo en el mundo burgués de su actualidad. En Ludwig se trata de nuevo de la mujer amada por ambos, con la que Fritz ha engañado al hermano ausente; por mala conciencia y por envidia contra Apolonio, que tiene mayor categoría moral, quiere eliminar a éste, pero en la lucha que se suscita entre ambos hermanos, que trabajan como reparadores de tejados, él mismo cae al vacío. Storm prefiere llevar una lucha hereditaria hasta el borde de lo trágico a soslayarla mediante la razón y la paciencia del hermano mayor.

La ulterior aplicación del motivo se movió, a partir del Naturalismo, en la línea realista y próxima a la actualidad, tal como la esbozaron la novela corta de O. Ludwig y más aún Storm con *Die Söhne des Senators*. Se evitaron recrudescimientos extremos en el sentido del fratricidio, y obtuvieron primacía tanto la concepción —que ya se evoca en G. Hautmann (*Das Friedensfest*, drama, 1980)— de oposiciones condicionadas por la herencia como también la antigua confrontación del hermano bueno y del malo, que se transformó en la del idealista inconformista y apartado de la realidad con el afortunado que hace carrera (H. Ibsen, *Un enemigo del pueblo*, drama, 1882; H. Bahr, *Der Meister*, comedia, 1903). Tal enemistad entre hermanos constituyó un trauma para el honrado artesano vitalmente perjudicado por su perverso hermano en la novela *Beichte eines Mörders* (1936) de J. Roth, que atribuyó una vez más a los sentimientos de inferioridad del hijo ilegítimo su odio contra el legítimo. La herencia sustraída y la usurpación de la mujer amada constituyen las bases del conflicto en el drama *Der Storm* (1903) de M. Halbe, y a esta mezcla efectista se añade un tercer hermano más joven aún, que lleva a cabo el verdadero enfrentamiento con el impostor, pereciendo juntos los dos. Rivalidad y engaño en el amor constituyen también el móvil principal de los hijos muy distintos de carácter en *Die Leute auf Borg* (novela, 1912-

14) de G. Gunnarsson. Para R. Martin du Gard (*Les Thibault*, novela, 1922-40) los hijos representan los comportamientos políticos contrapuestos del inconformista y del burgués acomodaticio, comportamientos que se agravan extraordinariamente frente al fenómeno de la guerra. Cuando la literatura moderna pretende volver a lo arquetípico, el motivo de los hermanos enemistados —sea como mera oposición de caracteres (J. Joyce, *Finnegans Wake*, novela, 1939), sea con la aplicación simultánea del motivo de la rivalidad (J. Steinbeck, *East of Eden*, novela, 1952)— se orienta claramente por el esquema de Caín y Abel.

H. Landsberg, «Feindliche Brüder» (*Literarischer Echo*, 6), 1903/04; M. Landau, «Die feindlichen Brüder auf der Bühne» (*Bühne und Welt*, 9), 1906/07; H. Jacke, *Die rheinische Sage von den feindlichen Brüdern in ihrer von der Romantik beeinflussten Entwicklung*, tesis, Colonia, 1932; J. T. McCullen, «Brotherhate and Fratricide in Shakespeare» (*Shakespeare Quarterly*, 3), 1952; W. Harms, *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300*, 1963.

Heroína — Amazona.

Hetaira — Cortesana desinteresada, La.

Hijo del diablo — Aliado del diablo.

Hipocondríaco — Descontento, El.

Hipócrita — Estafador.

Hombre artificial, El.—La idea de producir artificialmente un ser humano eludiendo el acto sexual constituye uno de los sueños dorados del hombre. En ella se expresa sobre todo el impulso inventivo y creador del hombre, luego un orgullo intelectual que pretende elevarse sobre la necesidad del sexo y suplir el acto generador por otro intelectual y artificial, y finalmente el espíritu dominador y pensamientos de utilidad que intentan obtener en el hombre artificial un ayudante y servidor. El motivo literario del hombre artificial no tiene modelos en la realidad, pero pudo enlazar con mitos de la creación de diversos pueblos que hacen surgir también el primer hombre sin el acto generador. Compenetrarse con esta formación del primer hombre impropia de la criatura y generalmente efectuada por intervención divina es la aspi-

ración audaz de aquellas figuras literarias que se igualan a los dioses y quieren producir o producen hombres. Estos creadores constituyen el segundo foco del motivo, cuyo campo de tensión puede abarcar no sólo a la criatura y su creador sino a los demás hombres. Sin embargo como el motivo es alimentado psíquicamente no sólo por el ideal del hombre creador, sino también por el miedo de que la criatura del hombre aventaje y domine a su creador, la mayoría de las historias sobre la formación de un hombre artificial terminan de una manera desgraciada para el creador, a pesar de los éxitos iniciales. O los artífices se han visto obligados a destruir su propia obra, porque se hacía peligrosa, o ésta se destruye a sí misma y con frecuencia al creador y a otros hombres a la vez.

La literatura de la antigüedad clásica conoce al hombre artificial significativamente sobre todo como un androide imitado del natural mediante un proceso artificial y formado, o al menos, vivificado por dioses o semidioses. Según Ovidio (*Metamorfosis*, 10, 4, 2-8 d. de C.), el titán † Prometeo formó de barro y agua hombres y mujeres y les dio vida. Entre los creados por él figura, según una tradición probablemente antigua y fijada posteriormente (Fulgencio, s. V d. de C.), la hermosa pero funesta † Pandora, que según Hesíodo (*Los trabajos y los días*, s. VI a. de C.) fue formada sin embargo por el dios de la fragua Hefesto, por orden de Zeus, y guiada a la tierra para ser la perdición de Prometeo; rechazada por éste, fue acogida por su hermano Epimeteo, allí abrió la caja que llevaba consigo y esparció la desgracia sobre las criaturas de Prometeo. Hefesto, que en Homero (*Ilíada*, s. VIII a. de C.) es servido incluso por doncellas de oro creadas artificialmente, formó para el rey Minos de Creta al gigante de bronce Talos, con el que como guardián de la isla tienen que luchar los argonautas (Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*, s. III a. de C.); éstos le derriban haciendo saltar la compuerta que cierra su sistema arterial, por lo que se desangra. El herrero Dédalo, que estaba al servicio de Minos, construyó maravillosas figuras móviles, que había que atar para que no se escaparan. Mientras que los androides últimamente mencionados representan ya una forma de transición a los autómatas de una época mucho más tardía, en el relato de Ovidio sobre † Pigmalión (*Metamorfosis*, 10) se insiste de nuevo en el proceso artificial por el que surge de entre las manos de Pigmalión una estatua de mujer tan hermosa que el artista se enamora de ella y pide a

Afrodita que le dé vida; el amor es el factor vivificador, que necesita sin embargo de la diosa como verdadera dispensadora de vida. En el mito de Pandora, y también aquí, la figura artificial de mujer tiene la función, constantemente aplicada en la historia del motivo, de cautivar a un hombre en el amor.

De la baja antigüedad se conocen también documentos en los que faltan tanto el proceso artificial de creación como la fuerza vivificadora divina y se trata de un puro arte de magia. El sofista Apuleyo (*Matamorfosis*, 160/170), que incluso tenía fama de mago, habla de la hechicera Panfila, cuyo encanto amoroso no pudo atraer hacia ella, por descuido, al joven amado, sino que las pieles de chivo se animaron y penetraron en su casa, y Luciano (*Philopseudes*, hacia 150) habla de un artefacto cualquiera al que se le pueden poner vestiduras humanas e infundirle mediante fórmulas mágicas acciones propias de hombre. De carácter puramente mágico es también el factor de la animación en la tradición judía, a la que tenía que faltar el elemento de la formación artificial, en virtud del mandato de Dios «No harás figura alguna». Dios mismo creó al hombre de arcilla del suelo y le sopló en la nariz aliento de vida, pero cuando un hombre, Enós, hijo de Set, intenta imitar a Dios, se introduce el diablo en la figura terrenal y rige desde entonces la raza de Enós. El poder mágico por el que se produce la animación sólo puede tener efecto con la asistencia de Dios y precisamente en lo informe, y este poder se lo confiere Dios a los piadosos rabinos, que, en la leyenda de Golem, nacida en la era talmúdica (200-500) y difundida desde el siglo XIV y XVII por Alemania en diversas variantes, crean de barro o de un trozo de madera el Golem servidor. Un signo mágico, el «Schem», reanima al «informe», y la retirada del signo lo destruye. Su mudez y su función de servidumbre indican que la criatura del hombre es de menor calidad en comparación con la de Dios, pero su fuerza y su grandeza sobrenaturales le hacen peligroso, de modo que su creador tiene que aniquilarlo la mayoría de las veces.

En la Edad Media pervivieron, aunque no en posición central, las figuras antiguas de piedra o de bronce animadas. No sólo son los dioses quienes crean y vivifican ahora estas imágenes, sino que su vivificación se produce por pasiones y actos de voluntad humanos, que el secreto encanto de la imagen provoca en el observador y por los que puede verse unido a la efigie demonizada.

William von Malmesbury (*De gestis Regum Anglorum libri quinque*, 1124/25) fue el primero que relató la historia, posteriormente muy variada, del desposorio de la estatua, es decir, del poder inquietante que una estatua de Venus ejerce en un joven que irreflexivamente le introdujo en el dedo su anillo de boda. Los hábiles artistas de la antigüedad tuvieron sucesores en los legendarios personajes mágicos de la Edad Media: del teólogo y naturalista Alberto Magno (1193[?]-1280), que alcanzó fama de mago, cuenta la leyenda que se fabricó con duro trabajo una cabeza parlante de hierro, que hacía de portero, pero su discípulo Tomás de Aquino la destruyó como obra sacrilega; y del poeta Virgilio, convertido en mago en la leyenda medieval, cuenta el ciclo narrativo del *Mago Virgilio* (1.ª mitad s. XIV) que este «pagano» creó de piedra, para los romanos, una cabeza parlante y profética y una ramera artificial.

Frente a la idea de una vivificación conseguida en cierto modo por el realismo de la obra de arte y frente a la de una vivificación por el poder mágico se halla una tercera idea más naturalista. Una leyenda irania hace brotar de la tierra fecundada la primera pareja humana. La creencia, igualmente procedente de Oriente, en el poder secreto de la raíz de la mandrágora o alruna semejante al hombre adopta en Alemania la forma de que la raíz puede vivificarse en un ser humano si se la desentierra bajo especiales condiciones. Crece bajo el patíbulo y procede de la semilla que produce en las angustias de la muerte un joven «puro», que es ahorcado. A estas concepciones semibiológicas se agregan las químicas, cuando la leyenda del mago Simón (*Clementinische Recognitionen*, s. II) atribuye a su protagonista el hecho de haber formado mediante experimentos químicos un muchacho al que más tarde volvió a convertir en aire, pero cuya alma utilizó como ayudante para sus magias. Mientras que la Edad Media consideró ofensivo imitar la obra del Creador, en los primeros tiempos de la era científica pudo gloriarse Paracelso (*De generatione rerum naturalium*, hacia 1530) de poder producir un hombre a base de semilla humana, alimentada con estiércol de caballo. Por eso no es casualidad que Goethe haga al congénere y contemporáneo de Paracelso, Fausto, creador del hombrecillo, homunculus, en la retorta.

El miedo, perceptible en el motivo, a que el creador sea avasallado por la criatura decreció a mediados del siglo XVIII ante la creencia en el dominio y embellecimiento de la naturaleza por el

hombre y en el poder de la creación artificial. Esta seguridad se expresó en las muchas adaptaciones del argumento optimista de I Pígalión, incluso según el modelo antiguo (J. J. Bodmer, *Pygmalion und Elise*, relato, 1747; J. E. Schlegel, cantata 1776; J.-J. Rousseau, melodrama, 1770), en las que el antiguo mito se constituyó finalmente en símbolo de un posible dominio del mundo por el sentimiento. Este optimismo capacitó también a la época para sentirse satisfecha sin sobresalto con los sueños de futuro de un J. O. de La Mettrie (*L'Homme machine*, 1748), que creyó posible que un día se construyera de manera puramente mecánica un androide capaz de estar de pie, andar, hablar y adoptar todas las actitudes humanas, y para dejarse fascinar por figuras movidas automáticamente como el «turco que juega al ajedrez» (1769) y la «máquina parlante» de Wolfrang Ritter von Kempelen o el «flautista» (1783) de J. de Vaucanson. Con la nueva variante motivica del autómatas se bosquejaba la era técnica.

Sin embargo ya a finales del siglo XVIII se percibía el reverso amenazador del autómatas servicial, y se hizo sentir el miedo a los espíritus, a los que había invocado y se temía no librarse de ellos. Sintomática del cambio de situación anímica es la evolución que experimentó en este tiempo el antiguo tópicos de la vida como teatro, del mundo como escenario y del hombre como actor. Desde Epicteto hasta Rotrou se había insistido en la tarea y en el deber humanos de desempeñar el papel que le había dictado la providencia, es decir Dios, y desempeñarlo también de la mejor manera posible, como se formula con especial grafismo en *El gran teatro del mundo* (drama, 1645) de Calderón. Sin embargo uno setía su papel no tanto como tarea cuanto como necesidad y falta de libertad y por eso se substituyó la comparación con el actor por la comparación con una marioneta. Esto guarda relación naturalmente con la representación secularizada de la vida, que ya no se concibe como «sólo teatro», provisionalidad y preludio de la vida después de la muerte, sino como palenque atractivo y tal vez único en el que uno pretende moverse libremente sin ser dirigido por hilos invisibles. En este sentido surgió la comparación de las marionetas en la novela de Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), en la novela de K. Ph. Moritz *Anton Reisser* (1785-90), en el drama de L. Tieck *Karl von Berneck* (1797), así como en su novela *William Lovell* (1795-96) y en su relato *Die gelehrte Gesellschaft* (1796) y adquirió una función

de leitmotiv en las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804) y más tarde en Georg Büchner. Como rasgo típico de la creciente sensación de determinismo humano esta comparación se suple ya a finales del siglo a veces por la comparación más extremada con la «autómata», al paso que Schiller (*Über Anmut und Würde*, 1793) y Kleist (*Über das Marionettentheater*, 1810) valoraban la marioneta como símbolo de la libertad de la representación y del mundo de la ilusión.

La idea del propio marionetismo y automatismo condujo a reflexiones sobre la libertad y condicionalidad del hombre artificial, sentido como similar de la propia situación, constituido en centro de la discusión en la literatura de finales de siglo y desarrollado en muchas variantes que recurren a las diversas tradiciones populares mencionadas. Esta época determinada por el idealismo se opone claramente a toda función automática, sin alma, de un ser vivo. Jean Paul señaló satíricamente en *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) y en *Die Frau aus blossem Holz* (1789) la posibilidad de que lo que hace y dice el hombre podría suplirse por autómatas, y con ello se refería al mismo tiempo a una sociedad cuyo automatismo se ponía de manifiesto por esta capacidad de substitución. En la balada de Goethe *Der Zauberlehrling* (1798), inspirada en *Philopseudes* de Luciano, se revela como peligroso el servidor artificial creado por magia: una escoba animada, que no posee verdadero entendimiento ni posibilidad de comunicación con su creador, se escapa al control de éste por el funcionamiento automático y destruye en lugar de servir. Este factor del efecto nocivo del producto artificial en el hombre le interesó también a E. T. A. Hoffmann en su reiterada utilización del motivo, y al mismo tiempo también le interesó el problema del mago-técnico cuyos autómatas animados son proyecciones de su fantasía, que se destruyen en la «concepción». Un demoníaco bellaco es Coppélius--Coppola en el relato *Der Sandmann* (1817), mientras que en el relato *Die Automate* (1819) queda oscura la naturaleza del creador de autómatas, aunque se puede pensar en una manipulación fraudulenta con la predicción de su turco parlante en perjuicio del joven Ferdinand. L. Tieck no inventó para su espantapájaros (*Die Vogelscheuche*, relato, 1835) una animación automática, científica o engañosa, sino que muy románticamente hizo que fuera vivificado mediante una sílfide que en la huida se esconde en el muñeco de cuero y además

también mediante fuerzas telúricas y mágicas que la sílfide arrastra. El señor recién hecho de Ledebinna desempeña su papel en la sociedad hasta que le reconoce el dueño del espantajo y le demanda, de modo que a Ledebinna le ataca la fiebre nerviosa, la sílfide huye de él con todas sus posibilidades mentales de acción y él sobrevive sólo en virtud de las fuerzas primarias que hacen de él y de sus descendientes habidos con la hija de su antiguo dueño una generación de seres de cuero.

La especial peligrosidad del hombre artificial se pone de manifiesto en la fijación erótica de un hombre vivo a él. Este rasgo del motivo muestra seguramente conexiones con un fetichismo sexual, como se ve claro en la ya mencionada ramera artificial del *Mago Virgilio* y en el difundido y fantástico tipo del hombre de arena y de azúcar, que presenta el relato de G. Basile *Pintosmalto* (1634), en el que una muchacha rechaza a todos los hombres y prepara con una masa dulce un hermoso joven, al que vivifica la diosa del amor y que más tarde, después de haber tenido que birlarlo Betta a una rival, se convierte en su marido. Esta variante aparece en la época clásico-romántica por primera vez en el drama de Goethe *Der Triumph der Empfindsamkeit* (1787) con la vinculación del príncipe Oronaros a una muñeca que para él, a despecho de todos los burladores, tiene alma y a la que dolorosamente echa de menos cuando se la cambian por su original vivo, de tal manera que le devuelven la muñeca. Al príncipe de Goethe recuerda el emperador de China en el cuento de H. C. Andersen sobre el ruiseñor artificial (*El ruiseñor*, 1843) por el que se decide el monarca a cambio del ruiseñor vivo y cae enfermo cuando la obra de arte se rompe en pedazos; sin embargo se recupera por el canto desdeñado del pájaro vivo. Mucho más demoníaca y activa que la muñeca del príncipe goetheano es la maniquí (A. v. Arnim, *Der Melück Maria Blainville*, relato, 1812) a la que el conde vestía de mujer para poder declamar mejor un pasaje del *Fedra* y que luego le aplaude, pero en lo sucesivo arrastra hacia ella su vida y vive del corazón del hechizado. En cambio un parecido atentado a la vida y al alma de un hombre lo logra, en el relato *Isabella von Ägypten* (1812) de Arnim, el alrún que pretende elevarse orgullosamente a personaje humano para conseguir el amor de Bella, pero tiene que contentarse con un golem. También entre las variantes del motivo de E. T. A. Hoffmann se encuentra una muñeca (*Der Sand-*

mann, relato, 1817), Olympia, cuya falta de alma la considera Nathanael como docilidad femenina, mientras que al final cree percibir en su novia a una muñeca muerta y enloquece por su confusión de sentimientos. A las demoníacas hechiceras de almas humanas pertenecen por el argumento las estatuas y efigies animadas o pseudoanimadas en las adaptaciones románticas del argumento del desposorio de la estatua (J. v. Eichendorff, *Julian*, epopeya, impresa en 1825/53; *Das Marmorbild*, novela corta, 1819; W. v. Eichendorff, *Die zauberische Venus*, poema 1816; A. v. Arnim, *Päpstin Jutta*, epopeya, 1813, impresa en 1848; E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, novela, 1815 a 1816; P. Mérimée, *La Venus d'Ille*, novela corta, 1837). Con reservas puede citarse para esta variante también la «hermosa figura artificial» de C. Brentano (*Gockel, Hinkel, Gackeleja*, cuento, 1838), la muñeca que baila, en la que se oculta una pequeña bailarina y que actúa por medio de encantamiento y seducción, a cambio del cual se entrega un bien más valioso.

Finalmente Goethe creó también (*Fausto*, II, 1832) el modelo de un tercer aspecto dedicado a la vida interior del hombre artificial. El homunculus creado por Fausto por vía científica, del que Wagner pondera el haber sido producido por el pensamiento y no por el acto generador, que en el futuro queda confiado a los animales, está ya desarrollado e instruido inmediatamente después de aparecer, pero no posee cuerpo ni tampoco alma, su existencia sólo es posible en la retorta, y su anhelo por llegar a ser un ser perfecto sólo puede cumplirse por la autodestrucción; por eso su choque contra el carro de Galatea significa una especie de muerte amorosa vivificadora. Este motivo tan romántico de la falta de alma, vinculado por otra parte con — seductoras demoníacas como las ondinas y sílfides, se encuentra también en el Golem de *Isabella von Ägypten* de A. v. Arnim, una — doble de Bella hecha de arcilla por un judío, la cual no posee ni espíritu ni alma y odia a su original porque se da cuenta que no tiene auténtica vida. También el hombre artificial compuesto de partes de cadáveres disecados por el estudiante Frankenstein en la famosa novela de M. Wollstonecraft Shelley (*Frankenstein*, 1818) es un tipo parecido al homunculus, sin embargo se vivifica por la ley natural, aunque con un alma perversa debido a su cuerpo demasiado grande; cuando su creador niega al monstruo ya adulto la compañera deseada y la posibilidad de reproducirse, éste mata a la no-

via de su señor en la noche de bodas, sorprendiéndole así el castigo por su presunción.

A finales de la época clásico-romántica el motivo, algo gastado ya, aparece en posición marginal con la intención de criticar a una sociedad que elige el camino indirecto de la autómatas para aclarar relaciones interhumanas, así cuando en C. Brentano (*Ponce de León*, comedia, 1804), el padre, que regresa a casa sin darse a conocer, se acerca a sus hijos y futuros yeros en un baile de disfraces vestido de autómatas, en F. v. Kurländer (*Der Mechanikus von Plundershausen*, comedia, 1825) un amante hace de figura mecánica y así engaña a su futuro suegro, o en G. Büchner, influido por Brentano (*Leonce und Lena*, comedia, 1842), el — bufón Valerio representa en la corte del rey Peter a los dos sucesores al trono como autómatas que no se distinguen de los hombres. En la línea de Jean Paul se mueven con parecida tendencia satírica las referencias a la capacidad de sustitución del hombre por autómatas en K. Immermann (*Die Papierfenster eines Eremiten*, 1822, *Tulifantchen*, relato en verso, 1830) y en H. Heine (Informe sobre el mecánico inglés en *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1835).

El rasgo utilizado de nuevo por Heine, de la falta de alma del autómatas, semejante por lo demás a un perfecto gentleman, que pide a su creador insistentemente un alma, fue en las postrimerías del siglo XIX y muy entrado ya el XX el factor principal del motivo, ya que la técnica progresiva hacía aparecer cada vez más amenazador el fantasma de una automatización del hombre y de la sociedad. Los seres vivos artificiales que el hombre del futuro utilizará como esclavos de trabajo (E. G. Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, novela, 1870) apenas pueden distinguirse del hombre pensante, pero no tienen alma, ni siquiera están creados, sino proyectados, contruidos técnicamente y fabricados en serie. Cuando el homunculus de R. Hamerling (*Homunkulus*, epopeya, 1888) se da cuenta de que su protoplasma ha sido producido en la retorta y luego transplantado para nacer al cuerpo de una pobre esposa de maestro de aldea, sigue la inclinación de su naturaleza sin alma, funda un Estado a cuyos ciudadanos quiere inducir al pesimismo y al suicidio, pero se ve impedido en sus planes de negación del mundo por la humanidad y, expulsado de la tierra, reconoce demasiado tarde que le han faltado el amor, la alegría y el sufrimiento humanos. Al aspecto de la falta de alma o de la vitalidad se han supeditado también las adaptaciones neo-

románticas del argumento del *¡Golem*, en las que el Golem fracasa por su incapacidad de conseguir el amor de la hija del rabino (R. Lothar, novela corta, 1899; A. Holitscher, drama, 1908; P. Wegener/H. Galeen, película, 1914) o logra al final la dignidad humana (F. Lion/E. d'Albert, ópera, 1926). Un nuevo tipo lo representan los animales que el Dr. Moreau (H. G. Wells, *The Island of Doctor Moreau*, novela, 1896) transforma mediante operaciones en seres de forma humana y a los que cree poder dominar mediante la ley de que no pueden comer carne ni andar a cuatro patas y matan a su maestro y al ayudante de éste. Semejantes productos amenazadores surgen por vía experimental en la novela *The Magician* (1908) de S. Maugham y en la novela corta *Des deutschen Spiessers Wunderhorn* (1913) de G. Meyrink. En cambio a partir de la representación de autómatas se ha desarrollado no sólo al ser en forma de computadora, que en K. Spitteler (*Olympischer Frühling*, epopeya, 1900-06) rechaza a los hombres asaltantes del castillo del emperador del mundo Ananke, sino sobre todo en la novela de G. Gilbert *Seine Exzellenz der Automat* (1907) la figura titular cuyo mecanismo no puede parar ya el constructor porque el autómatas reacciona oportunamente a una agresión, por lo que se convierte sin impedimento alguno en gran industrial y ministro, hace perder la novia a su creador y sólo cuando su actividad está a punto de convertirse en catástrofe nacional, su inventor le hace inofensivo en la lucha. En otros casos se lleva a efecto el atentado del producto artificial, rebelde y vengativo, contra su creador, sea que se venga porque se le ha dado jaque mate en el ajedrez (A. Bierce, *Moxon's Master*, relato, 1880), sea que su creador, el alquimista, le niegue el secreto de cómo poder reproducirse (K. M. Klob, *Homunculus*, novela, 1919) y la creada con ayuda de Satanás, sin madre y por eso sin alma, se ponga en manos de éste su segundo «padre», sea que el mantenido en la mazmorra como «prisionero artificial» según una moda del siglo XVIII permute violentamente el papel con su señor, un conde (K. H. Strobl, *Der Automat von Horneck*, relato, 1924), o que un espantapájaros, que recuerda al relato de Tieck, como — doble de su señor desplace a éste de su puesto (O. H. A. Schmitz, *Herr von Pepinster und sein Popanz*, novela corta, 1912). Siguiendo a Bulwer-Lytton, R. Hawel (*Im Reich der Homunkuliden*, novela, 1910) fue a parar a un reino futuro de homuncúlidas, en el que todo es perfecto, las mujeres están

extinguidas y los hombres se producen en fábricas según convenga, pero en el que no existen ya los sentimientos; y K. Capek repitió la idea con acentos más amenazadores en su drama *R. U. R.* (= Rossums Universal Robots, 1920), que puso en circulación al mismo tiempo una nueva designación para el autómatas de forma humana, el «robot». Los antiguos signos distintivos de la falta de alma y de la violencia rebelde tomaron aquí un aspecto social nuevo: creado por dos hombres, de los que el mayor quiere demostrar por su creación la no-existencia de Dios y el más joven hacerse merecedor de ella, el robot se convierte en enemigo y suplantador del trabajador, y aniquila con sus congéneres a los hombres en lugar de hacerlos libres, como se esperaba, por su mano de obra más barata. También en el drama de K. L. Schubert *Ein Mensch* (1923) los hombres-máquina traen la ruina a la humanidad en lugar de liberarla de la esclavitud. Variantes modernas de estas visiones del futuro se pueden ver en *I, Robot* (1950) de I. Asimov y, en *Marionettes, Inc.* (1951) de R. Bradbury, narraciones en las que los autómatas se han hecho dueños y han relegado a los hombres al papel de esclavos destinado a los autómatas. Sin embargo como rasgo de rehabilitación de los marginados puede invertirse también la dirección de marcha tradicional del motivo y el hombre artificial causar simpatía como símbolo de la «marioneta del bienestar» programada, que es perseguida y difamada por causa de su rebeldía (W. D. Siebert, *Frankenstein oder Einer der auszog und das Fürchten lernte*, drama, 1974).

Frente a los aspectos de crítica social retrocedió en la época moderna el erotismo demoníaco del hombre artificial. De modo parecido al Nathanael de *Der Sandmann* de E. T. A. Hoffmann, en V. de l'Isle Adam (*L'Ève future*, novela, 1887) el Lord inglés, quejoso de la estupidez anímica de su hermosa amada, se decide por el fiel retrato galvanoplástico de esta mujer, producido por el investigador y mago Edison y animado con el espíritu de una sonámbula, y rechaza el original, que le parece quimérico, pero Dios no permite la intromisión en su creación, y el producto artificial parece víctima de una catástrofe naval. A la tradición popular de la creencia en el alrún se refirió H. H. Ewers (*Alraune*, novela, 1911) con su ser femenino de forma de vampiresa, surgido al fecundarse una prostituta con el último esperma de un asesino guillotinado; este ser femenino, frío y mortífero, fascina a todos los hombres, hasta que finalmente

se libra de él el sobrino de su creador por el deseo de aniquilarlo, que efectúa sin embargo otro. Modernos conocimientos psicoanalíticos y el elemento fantástico-folklórico confluyen en el fetiche diabólico femenino presentado por el suizo H. Schneider (*Der Sennentuntschi*, drama, 1972), fetiche que se han creado tres vaqueros en los pastos alpinos lejos de los hombres y que amenaza con adquirir el poder sobre ellos.

A. Ludwig, «Homunculi und Androiden» (*Archiv. f. d. Studium der neueren Sprachen*, 137-139), 1918/19; E. Rapp, *Die Marionette in der dt. Dichtung von Sturm und Drang bis zur Romantik*, 1924; R. Majut, *Lebensbühne und Marionette. Ein Beitrag zur seelengeschichtlichen Entwicklung von der Geniezeit bis zum Biedermeier*, 1931; M. Racker, *Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*, tesis, Viena, 1932; D. Kreplin, *Das Automaten-Motiv bei E. T. A. Hoffmann*, tesis, Bonn, 1957; R. Plank, «The Golem and the Robot» (*Literature and Psychology*, 15), 1965; K. Völker (edit.), *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Humunculi, Androiden und liebende Statuen*, 1971.

Hombre entre dos mujeres.—La selección casi evidente que tanto en la realidad como en la literatura se presenta a un hombre en busca de compañera demuestra una situación demasiado poco específica como para poder consolidarse en un esquema relativamente constante. Por eso con el motivo del hombre entre dos mujeres se hace referencia no al tormento producido por la abundancia de ofertas traídas del exterior, sino a la indecisión provocada en el hombre por el afecto simultáneo e igualmente intenso hacia dos mujeres, indecisión entre los dos objetos de su deseo generalmente opuestos o al menos distintos, a ninguno de los cuales quiere abandonar y que lo mejor para él sería verlos unidos en una persona. A la dialéctica interna del motivo corresponde la dirección externa de la acción, por medio de la cual la mujer presente en cada caso desplaza casi siempre a la ausente en el afecto del hombre hasta que la ausente se hace presente y domina por su parte la escena y al hombre. Una confrontación de ambas trae con frecuencia una decisión espontánea del hombre o también una catástrofe por → rivalidad.

El motivo del hombre entre dos mujeres aparece antes en la literatura y con más frecuencia en el curso de su evolución que el opuesto de la mujer entre dos hombres. Esto guarda relación por una parte con la posición social de la mujer, que en

tiempos antiguos desempeñaba una función meramente pasiva y no era consultada en sus afectos y deseos, de modo que raras veces podía darse tal alternativa; por otra parte guarda relación con las diferencias psicológicas, en virtud de las cuales el caso de una mujer con relaciones simultáneas con varios hombres sigue siendo un caso excepcional, que en forma extrema se constituye en el de la — cortesana, mientras que la predisposición polígama del hombre hace que no parezca extraordinaria una inclinación hacia varias mujeres a la vez.

Pese a esta situación del varón en el caso de elección, situación explicable por la psicología masculina, el hombre aparece, por su indecisión, casi siempre como un tipo blando, débil, incluso tal vez poco de fiar. Por eso, si la situación triangular inherente al motivo se resuelve mediante la consolidación del triángulo, esta solución es casi siempre cómica y el hombre el exponente principal de la comicidad. Las soluciones serias requieren en general la transformación del triángulo en una asociación de dos, apartándose una de las tres personas por renuncia, desaparición propia o expulsión violenta. Si quien se aparta es el hombre, pueden producirse efectos cómicos al quitárseles así a las dos mujeres la manzana de la discordia, pero también puede equivaler a una catástrofe cuando al hombre cortejado se le ve no tanto como manzana de la discordia cuanto como realización de la vida. El conflicto aumenta no cuando se trata de la elección de un hombre soltero entre dos mujeres, sino cuando entra en juego una de las dos mujeres después de haberse unido ya el hombre a la otra mujer; de este modo se agravan aun más, por un posible adulterio, la indecisión del hombre y la — rivalidad de las mujeres. En este caso aparecerá como solución del conflicto, con más frecuencia que en la elección del cónyuge del hombre soltero, la separación violenta de uno de los tres afectados.

El doble amor del hombre sólo puede ser un conflicto para éste cuando las circunstancias sociales permiten sólo la monogamia, mientras que la rivalidad y los celos de las mujeres pueden declararse también naturalmente en circunstancias en que se admiten la bigamia o poligamia. También en la antigüedad, en que existía la posibilidad de la esposa no legítima junto a la legítima, el motivo llega a ser un problema esencialmente sólo para las mujeres, no para el marido, por eso el motivo no se caracteriza plenamente en la literatura antigua.

Con qué naturalidad se admitía en la antigüedad la inclinación de un hombre hacia varias mujeres,

lo revela la *Odisea* (s. VIII a. de C.), que hace pasar a Ulises, a pesar de toda la nostalgia y de la añoranza por su mujer Penélope, un año junto a la maga Circe y siete junto a la ninfa Calipso, mientras que de Penélope, que espera su regreso, se relata con la misma naturalidad la fidelidad conyugal que ella le guarda y su resistencia a los pretendientes. El motivo no llega aquí a su total desarrollo en tanto que el andariego héroe o se vea enfrentado propiamente a una elección, ya que la lejana esposa tiene que seguir siendo para él de momento un ídolo inalcanzable. En el caso de Jasón (Eurípides, *Medea*, drama, 431 a. de C.; Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*, s. III a. de C.) se trata no tanto de elección entre dos mujeres cuanto de sustitución de un afecto por otro; Jasón, para casarse con la hija del rey Creonte, repudia finalmente a su mujer Medea, después de haberle ayudado ésta a conquistar el vellocino de oro, haber huido con él, haberle protegido de peligros y haber vivido con él largos años en feliz matrimonio. La motivación, sólo aludida pero no desarrollada de Eurípides, de que Jasón se apartó de Medea a causa de la barbarie de ésta, fue aprovechada primeramente por F. Grillparzer (*Das Goldene Vlies*, trilogía dramática, 1821), que, en contraste con Eurípides, hizo aparecer también a la rival, y también en él aparece luego Jasón, ajustándose al motivo, como tipo influenciado y poco sincero.

En las variantes heroicas que se acaban de mencionar, el hombre supera la doble relación y se decide por una de las mujeres. Si no toma esta decisión, se convierte en víctima cómica de las mujeres como en una fábula de Fedro (hacia 15 a. de C. — hacia 50 d. de C.), en la que un hombre ya mayor posee dos amantes —una joven y otra mayor—, cada una de las cuales pretende adaptárselo a su propia edad, para lo cual una le va arrancando en cada encuentro los cabellos canos y la otra los negros, hasta que un día se encuentra calvo. J. de La Fontaine (*Fables*, I, 17, 1668) de nuevo transformó la víctima en un triunfador, por cuanto que el hombre, enfrentado aquí ante una elección real con objeto de contraer matrimonio, se ha vuelto lo suficientemente sagaz, tras la experiencia con los cabellos arrancados, como para no tomar a ninguna de las dos, ya que cada una de ellas desearía que él viviera a la manera de ella y no a la propia, y pese a su calvicie les queda agradecido por la lección recibida. Cercano al calvo de la fábula se halla el esclavo de las mujeres, en el que ya la tradición an-

tigua transformó a ¡ Sócrates al aludir a su miseria doméstica bajo el mando de Jantipa; en una rama de la tradición (Plutarco, Diógenes Laercio) se enriqueció con rasgos cómicos al agregarse a Jantipa una segunda mujer, Mirto, que se entiende con Jantipa y junto con ella domina al hombre.

La tradición épica del argumento germánico-medieval de los ¡ Nibelungos no ofrece claridad alguna sobre el hecho de que para este grado de la leyenda Sigfrido fuera un hombre entre dos mujeres, ya que tampoco está claro si en Brunilda hay que ver a una → mujer engañada o repudiada por él. Mientras que el *Nibelungenlied* (hacia 1200) alemán, de orientación cortesana, absuelve al héroe de la correspondiente duplicidad, la tradición nórdica más reciente (*Völsungasaga*, hacia 1260) le hace claramente perjuro —aunque sin culpa—, ya que olvida su promesa con la doncella del escudo mediante un filtro suministrado por los borgoñones y se entrega a la princesa borgoña. Sólo la literatura de los siglos XIX y XX sobre los Nibelungos ha desarrollado la posición de Sigfrido entre las dos mujeres opuestas, que además suelen ser representantes de diversos estadios de civilización (F. Hebbel, *Die Nibelungen*, drama, 1862; P. Ernst, *Brunhild*, drama, 1909; M. Mell, *Die Nibelungen*, drama, 1943-51; R. Schneider, *Die Tarnkappe*, drama, 1951), convirtiéndola en un motivo sustentador del argumento.

La formulación más gráfica del motivo en la Edad Media, la de la leyenda del conde de ¡ Gleichen, aprovechó las extraordinarias circunstancias de la época de las Cruzadas, aseguró la trama en el sentido cristiano contra el reproche de inmoralidad y creó ya desde la situación legal un equilibrio de las tres personas. El Papa mismo tiene que dar el consentimiento para un doble matrimonio al cruzado caído en cautiverio, que con ayuda de una mujer oriental, a la que promete matrimonio, consigue huir y es recibido en casa por su fiel esposa a la que creía muerta. La combinación con el motivo del → repatriado nos sugiere el recuerdo de ¡ Ulises, quien, sin embargo, no puede traer o no tiene ocasión de traer a Ítaca a las mujeres con las que contrajo vínculos en el extranjero.

Para el Barroco, que celebraba en el drama y en la novela la firmeza de un gran amor, el amante indeciso era un motivo de comedia que fue explotado con todos los medios de disfraces y confusiones hasta llegar al arriesgado juego con la posibilidad de la bigamia y en consecuencia recibió soluciones

de comedia: la indecisión del pretendiente se termina sin más porque su hermano le quita una de las dos hermanas cortejadas (Gil Vicente, *Comédia do viúvo*, 1514), o el inseguro en su elección consigue por la táctica de un → criado averiguar quién es la que le ama realmente pese a su supuesta pobreza (G. de Aquilas, *El mercader amante*, hacia 1600); en Shakespeare (*The Two Gentlemen of Verona*, comedia, 1590/94) Proteo, calificado ya por su nombre como individuo de mala fe, se revela doblemente infiel al pasar de la propia amante a la del amigo, y sólo la desinteresada → prueba de amistad del rival le devuelve otra vez inesperadamente a la pobre que le corresponde. Muy interesantes son dos caracteres de la misma variante que pretende demostrar que el indeciso en la elección de mujeres aparentemente distintas siempre ama a la misma: Don Bertram (Fray A. Ramón, *Las tres mujeres en una*, finales s. XVI) se enamora dos veces de la misma mujer, que se encuentra con él una vez cubierta con un velo y otra vez sin él; además promete agradecido a su amigo casarse con su hermana desconocida para él y tiene la suerte de que las tres son la misma y puede cumplir las tres promesas matrimoniales con un casamiento; y Rogiero (Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, 1624/33) no sólo da el consentimiento a un matrimonio de conveniencia con una infanta, sino que se promete además tanto con su amada de juventud Leonisa como con la → doble de ésta, una duquesa tras la que se oculta también Leonisa, y finalmente puede eludir la temida bigamia porque Leonisa no sólo es la misma duquesa, sino también hermana de la infanta prevista para él, la cual es resarcida de otro modo.

La verdadera comprensión para una situación afectiva tan complicada como la del amor simultáneo hacia dos mujeres se hizo sentir sobre todo en la época conceptuada de sensiblera, que toma la forma de Sturm und Drang o tiene con él puntos en común. El amante indeciso es también uno de esos personajes blandos, frágiles, fáciles de seducir, medianos, que en este tiempo se hacen productos literarios. El tipo viene de Inglaterra, aunque lo presentó por primera vez el francés, huido a Inglaterra, Abbé Prévost (*Le Philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland*, novela, 1731-39) con su Cleveland, quien, al serle raptada la mujer y tener que considerarla infiel, se promete en matrimonio a la amada Cécile, pero luego vuelve a Fanny, cuya inocencia se demuestra y con ello evita a la vez un → incesto, ya que Cécile resulta

ser hija suya; mientras que él transforma fácilmente su pasión en amor paternal, la hija no es capaz de superar su amor pecaminoso y muere de pena. Prévost por sus traducciones participó también en el gran influjo de las novelas sentimentales de S. Richardson; entre éstas *Sir Charles Grandison* (1753-54) presentaba de nuevo con su personaje titular a un hombre entre dos mujeres, de las cuales Clementina della Porretta se ve separada de él por la diferencia de religiones; él sin embargo cree que debe conservar hacia ella sus sentimientos, aun cuando comienza a suscitarse en él una inclinación hacia Harriet Byron salvada por él del poder seductor, y al tomar Clementina el velo de monja le deja finalmente el camino libre hacia Harriet. También la tragedia burguesa de Lessing *Miss Sara Sampson* (1755) está orientada por el modelo y ambiente inglés, pero en contraste con las novelas últimamente mencionadas, cuyas heroínas compiten entre sí en magnanimidad y desinterés, ésta opera con el medio, más eficaz en general, del contraste de mujeres, la apasionada y diabólica Marwood y la delicada Sara; la obra comienza en el momento en que el veleidoso Mellefont ha abandonado a la primer amante por causa de la segunda; así pues, no vacila ya entre las dos, pero se ve claro que es el tipo de hombre que siempre estará entre varias mujeres y sólo se siente a gusto en una vinculación inconsistente. Desde él se puede trazar una línea directa hasta Weislingen (Goethe, *Götz von Verlichingen*, drama, 1773), que pasa de la hermana de Götz, María, a la fascinante Adelaida sin poder adormecer su mala conciencia, y agonizante se rinde otra vez a la intimidad de María; algo semejante sucede con el pérfido y ambicioso conde de Leicester (Schiller, *Maria Stuart*, drama, 1800), cuya indecisión entre las rivales, no sólo políticas, Isabel y María, termina con que luego su mala conciencia le hace eludir a la cruel vencedora. Esta posición del hombre entre una mujer noble y otra encantadora pero infame llegó a ser un esquema rutinario en la literatura trivial de la época, y domina por ejemplo las novelas históricas de B. Naubert o la fácil novela de cortesanas *Lauretta Pisana* (1789) de J. F. E. Albrecht, elaborada según el esbozo de Rousseau.

Si la pareja de mujeres contrapuestas es sin duda alguna de gran efecto, el amor de un hombre a dos mujeres parecidas, al menos no distintas en cuanto a su valor, tiene la ventaja de una mayor credibilidad. En la generación de autores que escriben inmediatamente antes y después de 1800 y que inten-

taron no sólo sobrevivir a sus sentimientos sino darles también expresión artística, se puede comprobar repetidamente la propia vivencia como fuente de creación del motivo. Con respecto a sus relaciones con Charlotte Buff y con Maximiliane Lá Roche, Goethe se manifestó por el problema del doble amor; Bürger, Schiller y Lenau experimentaron afectos hacia parejas de hermanas, y en muchos autores románticos tuvieron su función los afectos dobles. Estos autores buscaron comprensión para su problema haciendo aparecer a las dos mujeres como deseables y equivalentes, aunque a veces de temperamento opuesto, tal como las describieron ya Prévost y Richardson. No sin razón se refirió Goethe en su drama *Stella* (1776) a las mujeres generosas y sociables de la leyenda del conde de Gleichen: Cecilia, la esposa abandonada por Fernando, es un vivo retrato más antiguo de su amada Stella, que se vio también abandonada por mucho tiempo por el voluble indeciso que no puede desprenderse de ninguna de las dos y halla la «romántica» solución del matrimonio a tres, de la que sin embargo Goethe se distanció en la edad madura acudiendo a un desenlace trágico. La crisis en el matrimonio del amigo de Goethe, F. H. Jacobi por su amor a otra mujer, que fue uno de los estímulos motivicos para el drama *Stella*, estructuró también como motivo del hombre entre dos mujeres la novela propia del poeta-filósofo *Woldemar* (1777), que encontró su solución en la aclaración de una pasión egoísta en afecto desinteresado. Blando e indeciso, semejante al Fernando de Goethe, se muestra el protagonista de la novela autobiográfica de B. de Constant *Cécile* (1811, aparecida en 1951) entre una amante dominadora y otra tierna y desinteresada, que finalmente se hace víctima del egoísmo de él. En *Das Käthchen von Heilbronn* (drama, 1808) de H. v. Kleist, donde una hada maligna forma parte del cuento, se hace valer de nuevo en la figura de la diabólica Adelaida la sal de las seductoras Marwood y Adelaida, aunque Wetter vom Strahl, indeciso entre ella y la burguesa Käthchen, a la que él ama al principio sin saberlo, es de carácter más firme que su veleidoso predecesor.

Mientras que en la novela de J. Potocki *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1815) las dos hermanas «esposas» del joven español, que no obligan a ninguna elección puesto que pertenecen al Islam, están significativamente poco diferenciadas, en el curso de la primera mitad del siglo XIX se impone la tendencia a convertir a las dos mujeres elegibles

en portadoras de principios opuestos, sobre todo del amor espiritual y del sensual, tal como lo encarnan en el drama de ↑ Gleichen de A. v. Arnim (*Die Gleichen*, 1819) las dos mujeres a las que el conde trata de unir las mediante un doble matrimonio, por lo que pierde a ambas, o como la ópera de R. Wagner *Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg* (1845) las contrapone en Elisabeth y señora Venus e incluso como ellas tratan al protagonista de la novela de G. Keller *Der grüne Heinrich* (1854-55), que ama a la vez a dos mujeres: con admiración a la delicada Agnes y con manifiesta sensualidad a la experimentada viuda Judith, a la que más tarde renuncia consciente de la vinculación que le une a la malograda Agnes. En la romántica y sombría novela corta *Maler Nolten* (1832) de E. Mörike, el artista se halla incluso entre tres mujeres: un misterioso vínculo, procedente de la infancia, con la semigitana Elisabeth cree eludirlo uniéndose con la inocente Agnes, y a su vez intenta desligarse de ésta, al tener que considerarla infiel, mediante la relación con la sagaz condesa Constanza, pero de ambas le separa Elisabeth, que determina su destino hasta su muerte misteriosa. A. de Musset (*Les deux Maîtresses*, novela corta, 1837) aunó las variantes de las amantes iguales y de las desiguales haciendo que su protagonista oscilara entre dos amantes externamente iguales pero internamente desiguales, a las que cita alternativamente, y al final es el cojín, que la pobre bordó y la rica le regala, el que decide a favor de la pobre.

A la pregunta sobre la importancia de la edad para la elección de la mujer respondieron tanto F. Grillparzer (*Sappho*, drama, 1818) como Goethe (*Der Mann von fünfzig Jahren*, relato en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1820-29) en el sentido de que cada cual ha de asociarse con su semejante: el joven Phaon se decide, en contra de la mujer madura y a la vez en contra de la grandeza intelectual de Safo, a favor de la joven e ingenua Melitta, y el comandante se decide, en contra de su sobrina, a favor de la viuda de más edad. W. M. Thackeray, por el contrario (*The History of Henry Esmond, Esq.*, novela, 1852) hace que su protagonista, después de varios años de indecisión, elija en lugar de a la hija de su misma edad a la madre, más valiosa por su carácter.

Si la frecuencia del motivo aumentó de nuevo en las postrimerías del siglo XIX, fue bajo el signo de una psicologización del relato, que hizo reaparecer al «medio» héroe, y de una crítica a los tabúes, que

quería señalar lo problemático del matrimonio y buscaba precisamente los fenómenos que se hallan al margen de la moral burguesa. El motivo del hombre entre dos mujeres se incrusta ahora en la temática preferida del adulterio; el hombre no tiene que elegir entre dos posibles esposas, sino que está ya casado y oscila entre la esposa y la amante. En este sentido la esposa representa casi siempre lo originariamente adecuado al hombre, lo habitual y lo que consciente o inconscientemente se ha hecho aburrido, mientras que la amante, que por lo general pertenece a un ambiente ajeno, encarna algo heterogéneo, nuevo y por eso excitante y trae a la existencia del hombre un apasionamiento insospechado. En contados casos se une él definitivamente a lo nuevo, más a menudo se da cuenta, pasado algún tiempo, de su inconveniencia y vuelve, tal vez resignado, a su esposa. El drama *Rosmersholm* (1886), de H. Ibsen presenta sólo el estadio final de la escisión de Rosmer, cuando su mujer ha cedido el puesto ya hace tiempo a Rebeca West, a cuyo galanteo había sucumbido inconscientemente, y hace que él, al conocer esta circunstancia, sacrifique a Rebeca y a sí mismo en el propio caz del molino en el que su mujer buscó la muerte. También el drama *Hedda Gabler* (1890) del mismo autor muestra a un Løvberg ya casi jubilado, que ha encontrado apoyo en la unión espiritual con Thea, pero de nuevo sucumbe a la diabólica y ya casada Hedda, que se interpone entre ambos, y por ella se ve impulsado a la muerte. Semejante inseguridad y debilidad de carácter distinguen también a los maridos indecisos entre una esposa noble pero algo fría y una amante cautivadora, como sucede en *Fortunata y Jacinta* (novela, 1886-87) de B. Pérez Galdós y en *Unwiederbringlich* (novela, 1891) de Th. Fontane: en Galdós triunfa la esposa, porque la amante cae víctima de su misma pasión desesperada, y ésta al morir y entregar a su hijo reconoce a la esposa su derecho; y también en Fontane parece triunfar la relación conyugal mediante un segundo matrimonio, pero Holk y su mujer, rechazado él tras su separación por la caprichosa dama de la corte, no encuentran ya la antigua armonía, de modo que ella busca la muerte arrojándose al mar. Siguiendo el modelo Ibsen trazó G. Hauptmann su obra juvenil *Einsame Menschen* (drama, 1891) con el típico «mensajero del mundo exterior», la estudiante Anna Mahr, que al participar en los intereses intelectuales de Vockerath, abre una fisura en el matrimonio de él, fisura que él intenta remediar con la

propuesta de una convivencia «triangular»; la abnegada esposa acepta la propuesta, Anna la salda al final con la renuncia y él mismo la paga con el suicidio tras la huida de Anna. El suicidio en el agua lo repite Hauptmann en el drama *Gabriel Schillings Flucht* (1912), en el que ninguna de las mujeres quiere renunciar al hombre. Mientras que en estas dos obras el hombre, afectado en su trabajo creador, busca la muerte, en la novela *Buch der Leidenschaft* (1930) el escritor Titus se decide por la vida al lado de la amante, que para él encarna la fecundidad en su espíritu creador, y en la cuarta variante del motivo tan próximo vivencialmente al autor, *Schuss im Park* (novela, 1939), el hombre, partiendo de una actitud parecida a las dos últimas creaciones, huye de las dos mujeres al desierto de África. Las semejanzas con el argumento del conde de Gleichen en la última novela de Hauptmann permiten reconocer además de un predominio motivico en la obra de Hauptmann se trataba también de un motivo típico de la época, documentado en las diversas adaptaciones neorrománticas de la leyenda, de las cuales las más conocidas, *Der Graf von Gleichen* (drama, 1908) de W. Schmidtbonn y *Schirin und Gertraude* (comedia, 1913) de E. Hardt, hacen que la unión a tres proyectada fracase una vez por los celos de la condesa, que mata a su rival, y otra vez por la convivencia de las dos mujeres para aislar al hombre en lugar de enriquecerlo doblemente.

Si en las adaptaciones modernas del argumento de Gleichen el peso de la responsabilidad y de la solución está en la condesa, también la esposa que lucha por ganarse al marido, en otras adaptaciones del motivo, constituye el elemento conductor. Ella es la que salva, en la tragedia *La Gioconda* (1899) de G. D'Annunzio, una de las obras de arte del marido ante la cólera de la amante, que se cree abandonada, y al hacerlo se mutila las manos sin poder impedir que el marido se decida por la amante; su magnanimidad desinteresada, en la novela corta *Der Opfergang* (1919) de R. G. Binding, le granjea tras la muerte del marido el respeto de la rival, y su paciencia superior, en el drama *Hans im Schnakenloch* (1915) de R. Schickele, no se quiebra sino ante la decisión del alsaciano no sólo contra ella sino contra la parte de su naturaleza alemana. La función de inteligente perdonadora lo cumple ella tanto en la narración de E. v. Keyserling *Beate und Mareile* (1903), en la que un duelo y la herida en él sufrida hacen volver al marido a su mujer y a su mundo propio, como también

en el drama de M. Dreyer *Die Siebzehnjährige* (1904), en el que el suicidio del hijo joven, que se había enamorado de la misma mujer que su padre, une de nuevo a los padres. La perseverancia de la esposa que lucha apasionadamente recupera al marido (H. James, *The Golden Bowl*, novela, 1904) alejándole de su anterior amante, que hacía valer de nuevo su derecho, del mismo modo que la hábil táctica de la esposa del concertista (H. Bahr, *Das Konzert*, comedia, 1909) recupera al marido alejándole de una alumna extravagante. Léon Delmont (M. Butor, *La Modification*, novela, 1957), en el momento en que va a divorciarse reconoce que en su relación con Cécile tiene parte decisiva el viaje, necesario en todo caso, y el marco de Roma, y vuelve al matrimonio, así como el fracasado y resignado director de biblioteca (G. de Bruyn, *Buridans Esel*, novela, 1969) se adhiere de nuevo al ambiente habitual de su matrimonio —entretanto destruido—; el argumento, indicado en el título, del escolástico Buridan (s. XIV) sobre el asno que se ve atormentado en igual proporción por el hambre y por la sed y no es capaz de decidirse ni por la medida de avena ni por el cubo de agua, podría servir de parábola para todo grupo de variantes del motivo. El que por otra parte la solución constantemente pretendida de una vida a tres sigue siendo utópica también con una concepción modernista del amor, lo demuestra S. de Beauvoir (*L'Invitée*, novela, 1943) con su nueva acuñación del mensajero del mundo exterior, una mujercita entre ingenua y calculadora, que amenaza la convivencia aparentemente desapasionada de Pierre y Françoise de tal manera que ésta al final abre la llave del gas del cuarto del «huésped». También el tipo de hombre que elude el conflicto entre la mujer y la amante lo repite la literatura moderna (G. Greene, *The Heart of the Matter*, novela, 1948) con el nuevo matiz de que el suicidio como autocondenada a la perdición eterna es una expiación consciente.

La variante del motivo se modifica ligeramente en aquellas obras en las que el hombre se ve arrastrado de acá para allá, no entre la mujer y la amante, sino entre el recuerdo de la primera mujer y una segunda. Tanto en G. Rodenbach (*Bruges la morte*, novela, 1892) como en G. Hauptmann (*Bahnwärter Thiel*, novela corta, 1892) el marido mata a la segunda mujer cuando ésta se burla de su culto al recuerdo o cuando irrumpe en ámbito reservado de la difunta y por su descuido deja perecer al hijo de ésta. N. Coward (*Blithe Spirit*, come-

dia, 1941) traslada el motivo al terreno divertido de la comedia haciendo que la primera mujer regrese como fantasma a casa para continuar el matrimonio, pero a su golpe mortal no cae el marido sino la segunda mujer, que por su parte se aparece también como fantasma y hace valer sus derechos, de modo que al marido no le queda más remedio que la huida.

Sin combinarse con el adulterio, o sea como situación del hombre en el momento de elegir pareja, el motivo del doble amor con acento en la cuestión de la edad se encuentra, por ejemplo, en M. Prévost (*L'Automne d'une femme*, novela, 1893) en forma de vinculación del joven a la amante de más edad, cuya hija le ama también y a la que sólo se vuelve él por una tardía renuncia de la madre; en Th. Fontane (*Der Stechlin*, novela, 1897) con la indecisión del joven Woldemar entre la viuda ya de edad, Melusina, ingeniosa y experimentada, y su hermana Armgard, comedida y más joven, a la que él luego prefiere por ser más adecuada a su propio modo de ser, y también en S.-G. Colette (*Le Blé en herbe*, novela, 1923), que hace que el joven Phil, como Keller con su verde Heinrich, sucumba al arte amatorio de una mujer madura, pero no hace que muera su amada juvenil, sino que ésta tenga la idea muy moderna de cautivar de nuevo a Phil entregándose a él. Otros autores operan con el contraste tradicional de amor espiritual y amor sensual como H. Stehr (*Peter Brindeisener*, novela, 1924) con la oposición de Heiligenlenlein y la muchacha Mathinka, o H. H. Jahn (*Armut, Reichtum, Mensch und Tier*, drama, 1948) con el contraste de la intrigante y codiciosa Anna, a la que se rinde el campesino, con la calumniada Sofía, cuyo valor él reconoce demasiado tarde. Si H. v. Hofmannsthal (*Andreas oder die Vereinigten*, fragmento de novela, 1932) repitió esta oposición de las mujeres en la piadosa María y la mundana y coqueta Mariquita, por cuyo amor de ambas el joven Andreas ha de superar también la disonancia de su propio ser, enriqueció sin embargo lo antiguo mediante nuevos conocimientos tomados del psicoanálisis: las dos mujeres son sin saberlo la misma persona, que se ha desdoblado patológicamente en caracteres opuestos; así pues, como en la comedia española, el protagonista ama a las dos en una sola. Próximas a las figuras de Hofmannsthal están las mellizas de su compatriota H. v. Doderer, Editha y Mimi Pastré (*Die Strudlhofstiege*, novela, 1951), pues Editha necesita a la hermana como oponente muy importante, con cuya ayuda ella

practica durante toda su vida un engañoso juego del doble, al que sin sospecharlo se sustrae afortunadamente todavía el mayor Melzer y al que debe una parte esencial del encuentro de sí mismo. También en la suite de P. Härtling en torno a la vida de Lenau (*Niembsch oder der Stillstand*, 1964) se hacen valer conocimientos psicoanalíticos sobre el amor doble en la posición del poeta entre Maria y Margarethe Winterhalter. El antiguo patrimonio del motivo se cimenta y se confirma en estas obras mediante modernas teorías científicas.

A. Ludwig, «Das Motiv von kritischen Alter» (*Euphorion*, 21), 1914; M. Grammont, «L'homme entre deux âges et ses deux maîtresses» (en *Mélanges de Linguistique, offerts à Charles Bally*), 1939; L. Mittner, «Freundschaft und Liebe in der dt. Dichtung des 18. Jahrhunderts» (en *Stoffe, Formen, Strukturen. Studien z. dt. Literatur, Hans Heinrich Borchardt z. 75. Geburtstag*), 1962.

Homunculus — Hombre artificial, El.

Honor conyugal herido, El.—El hecho de que desde las postrimerías de la Edad Media hasta el pasado más reciente se haya considerado la infidelidad de una esposa como agravio contra el honor del marido ha tenido consecuencias sublimadoras, ya que en la sociedad patriarcal no era originalmente el matrimonio sino el progenitor solo quien determinaba el círculo de parentesco celosamente cuidado, y para mantenerlo limpio se ponía bajo estrecha vigilancia la castidad de la mujer. La esposa tenía para el marido importancia no tanto como amiga erótica o compañera de su vida, cuanto como parte de su posesión. El adulterio era, pues, un robo en el sentido del décimo mandamiento, que aclara muy parcamente esta posición de la mujer: «No codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su esclavo, ni su esclava, ni su ganado ni nada que sea de él.» Se le debía vengar en el ladrón igual que en la mujer como objeto complaciente del robo que había puesto en peligro la pureza de la familia del marido. El castigo casi nunca concernía a la jurisdicción pública, sino que se le dejaba al arbitrio del marido engañado, a quien en todo caso se le ponían límites en relación con la magnitud del castigo. En los diversos pueblos se elaboraron tipos de castigo por adulterio que más tarde se legalizaban de vez en cuando. En muchas culturas primitivas la mujer era castigada con la muerte.

Entre los hebreos era quemada o lapidada, en la antigua Babilonia era ahogada, y también en Grecia correspondía al marido el derecho de matarla, derecho que raras veces se aplicó. En otros pueblos la mujer era mutilada; entre los germanos, por ejemplo, era echada de casa a latigazos después de haberle rapado la cabeza; y entre los griegos, los romanos y también según el primitivo derecho cristiano, el marido estaba obligado a expulsar de casa a la culpable; aquí aparece ya algo así como el concepto de un honor doméstico. En Grecia una mujer así repudiada quedaba marginada de la sociedad. Como cierta protección a la mujer pueden considerarse los graves castigos que amenazaban al difamador de una esposa, y ya en la antigua Babilonia aparece la costumbre, extendida luego en la Edad Media europea, de que la mujer podía purificarse de la sospecha mediante un — juicio de Dios.

El amante de la mujer incurría en la venganza del marido, al que se le aseguraba en diversos pueblos la impunidad si había matado al perturbador de su matrimonio tratándose de adulterio manifiesto; en Grecia una venganza privada de esta índole necesitaba, sin embargo, la presencia de testigos. También el adúltero, por ejemplo entre romanos y germanos, podía liberarse mediante el pago de una multa. Sólo en el imperio romano el Estado, para detener la corrupción moral, se encargó de castigar el adulterio; bajo el emperador Constantino el adulterio fue declarado delito capital, que se castigaba matando al ofensor con la espada, y Justiniano adjudicó al marido de nuevo el derecho incluso de matar por su propia mano al perturbador de su matrimonio. También la Iglesia cristiana al principio castigaba con la muerte al amante de una esposa.

Como el marido determinaba en la sociedad patriarcal el círculo de parientes y podía acoger en éste a cada hijo engendrado por él, originariamente estuvo en realidad exceptuado de la posibilidad de cometer adulterio. La literatura refleja lo habitual que eran sus relaciones extraconyugales. En la antigua Grecia la costumbre del concubinato y de la pederastia, y en Oriente la institución del harén, contrarrestaba el efecto de una exclusividad de la esposa. Con la igualación cristiana del hombre y la mujer con respecto a la fidelidad matrimonial se abrió paso, al menos teóricamente, otra valoración del adulterio masculino, pero precisamente la idea —desarrollada más tarde en la sociedad cristiana— de una ofensa contra el propio matrimonio

mediante la infidelidad del marido no era válida para la esposa, sino que el concepto del honor femenino se limitaba a la conservación de la virginidad o de la fidelidad conyugal. En el fondo sólo con el moderno reconocimiento de la igualdad de derechos de la mujer se tomó en serio también el problema de la infidelidad del marido.

El motivo del honor conyugal herido desarrolló en la literatura esquemas de acción que han permanecido con bastante constancia a través de los siglos, siendo indiferente que el castigo de la ofensa estuviera prohibido, permitido o incluso —como depuración del honor— ordenado. Aun cuando ni la idea que del honor tiene Platón de acuerdo con un valor interno, ni el concepto que del mismo tienen Aristóteles y Cicerón, al entenderlo más bien como buena fama, y ni siquiera la concepción cristiana conocen el honor conyugal específico, sin embargo ya las primitivas formaciones del motivo como factores que desencadenan la venganza además del engaño, celos, miedo al ridículo del —cornudo y preocupación por la sangre pura de la descendencia revelan también aquella merma, que es específica, en el sentimiento masculino de la propia dignidad. Además, una vez que en época posterior el código del honor masculino hubo adoptado formas fijas, era difícil establecer las proporciones de la mezcla de los diversos componentes psicológicos. Asimismo es constante la concepción de que el adulterio de la mujer es una desgracia que sigue engendrando continuamente maldad. El vengador sabe que nada puede recuperar mediante el castigo y la venganza y raras veces sale ileso del conflicto.

En primitivos estratos chamanistas de la literatura el marido ofendido castiga con medios mágicos la ofensa del honor doméstico; así en la antigua narración egipcia *De los dos hermanos* el marido, abandonado por causa del faraón y desvalido, resurge con ayuda de su hermano encarnándose constantemente en plantas y animales, y atemorizando de este modo a la infiel mediante una presencia permanente, y no la suelta hasta que en forma de una viruta que se le mete en la boca la deja embarazada y finalmente en la figura de su hijo, considerado comúnmente como hijo del faraón, juzga en el trono de faraón a su mujer y madre. La venganza mágica del rajá Rasalu en una narración transmitida sin duda por bardos más recientes, pero imaginable como final de leyendas indias antiguas sobre el rajá, se dirige en primer lugar contra el amante, a quien mata y cuyo corazón presenta

como manjar a su depravada mujer, según el concepto mágico de que al comer el corazón se aniquilaría totalmente el enemigo; la mujer se suicida tras el amante así arrebatado. Impregnado de romanticismo y espiritualidad reaparece este asunto en las narraciones medievales de la *! Leyenda del corazón*. Por el contrario, el Rāma de la antigua epopeya india *Rāmāyana* (s. IV-II a. de C.) deja abandonada en el bosque a su mujer, a la que el pueblo hace sospechosa de adulterio durante su cautividad junto al monstruo Rāvana, pese a que ella ha podido purificarse mediante un juicio de Dios. Este modo de castigo típico del motivo concomitante de la — esposa repudiada permite al motivo principal desarrollar un arco de tensión hasta llegar a una feliz reunificación, en la que Sītā puede demostrar de nuevo su fidelidad mediante una ceremonia de juramento.

El ejemplo más significativo de una venganza conyugal en la antigüedad clásica es la de Menelao por el rapto de *! Helena*, el cual tendrá que expiar no sólo su amante Paris sino también su ciudad natal entera, mientras que Helena, según el relato de la *Odisea* (s. VIII a. de C.), sigue viviendo sin castigo y aparentemente purificada al lado de Menelao, ya reconciliados. Esta impunidad originada por el poder de la — seductora diabólica se aclara cuando en *Las Troyanas* (415 a. de C.), de Eurípides, Menelao, decidido al más severo castigo tras la conquista de Troya, se deja deslumbrar de nuevo por el encanto de Helena, y con ello entrever los rasgos típicos de un — cornudo. El adulterio y su castigo forman parte de los horrores por los que se mancha la raza maldita de los atridas. Ya el padre de Menelao, *! Atreo*, vengó la infidelidad de su mujer en ella y en su propio hermano Tiestes, degollando a los hijos de éste y presentándoselos luego como manjar. Agamenón, hermano de Menelao, aun antes de sospechar que para él subsiste el mismo motivo de venganza contra su mujer y su primo Egisto, hijo de Tiestes, es muerto por la pareja adúltera. Los rasgos horribles de la venganza de Atreo, que se pueden reconocer por las correspondientes obras defectuosamente transmitidas de los trágicos griegos, se remodelaron luego con enérgicos efectos sobre todo en el drama *Thyestes* (mediados s. I) de Séneca. El judío Flavio Josefo, un poco anterior pero formado en la cultura griega y escritor de historias judías (*Bellum Judaicum* y *Antiquitates*, fin. s. I) para lectores griegos y romanos, transformó de modo análogo en argumento de tragedias los sangrientos sucesos

que se produjeron en la familia de Herodes el Grande; el usurpador y — tirano Herodes, cuya desconfianza no se detiene ni ante Mariamne, la mujer amada, ordena el asesinato de ésta en caso de que él muera, y al regreso hace matar primero a su cuñado, presunto amante de ella, y más tarde a ella misma, movido por su actitud de rechazo y obcecado por las sospechas.

Fuera de lo mítico y en el ámbito teatral (Menandro, *El arbitraje*, posterior a 304 a. de C., refundido por Terencio, *Hecyra*, 160 a. de C.), la venganza del marido joven y —al parecer— engañado corresponde mucho más a la realidad del mundo antiguo. Aquí no se habla de ofensa insuperable ni de venganza de sangre, sino que el ofendido deja de hacer vida en común trasladándose él mismo a casa de una hetaira o no readmitiendo en su casa a su mujer. Pero además hay que tener en cuenta la función del motivo empleado en la comedia y que es simplemente la de crear una confusión, que al final se resuelve en feliz armonía con el descubrimiento del aparentemente engañado como padre del hijo engendrado por la mujer antes del matrimonio.

En el ciclo de leyendas germánicas el honor conyugal ultrajado aparece como importante palanca de acción en el argumento de los *! Nibelungos*, ya que Gunter se ve obligado a pedir a Sigfrido que le represente ante Brunilda; en esta suplantación Sigfrido engaña sin duda a Brunilda, pero Gunter mantiene la fidelidad. Mientras que la defectuosa transmisión de los *Edda* (hacia 1250) da la impresión de que Brunilda misma contra su propia convicción acusa de perjurio a Sigurd frente a Gunnar y éste no reconoce la mentira hasta después del asesinato de Sigurd, en el *Nibelungenlied* alemán (hacia 1200) Crimilda acusa jactanciosamente a la cuñada de haber sido concubina de su marido; y los planes de venganza de Hagen así como su «Suln wir gouche ziehen?» obligan al rey, a quien Sigfrido ha propuesto un juramento de purga, a adoptar el papel de ofendido en su honor conyugal, mientras que en la *Thidrekssaga* (s. XIII) Sigfrido lleva a cabo realmente la suplantación, pero con el conocimiento de Guten; y en cuanto a la venganza del rey sólo puede tratarse de una venganza por no haber guardado Sigfrido el secreto. Según la tradición nórdica señalada en los *Hamðismál* de los *Edda* y ampliada por el *Snorra Edda* (1222/30) y por Saco Grammaticus (*Historia Danorum*, finales s. XII), también la hija de Sigfrido, Swanilda, se hace vic-

tima de una venganza conyugal, ya que no ama al anciano rey godo Jörmunrek, a ella destinado, sino a su hijo y pretendiente Randwer. Esta relación amorosa que termina con la muerte de Randwer en la horca y la de Swanilda bajo los cascos de los caballos, anticipa la situación fundamental del argumento de *! Don Carlos*.

La postura que la Iglesia va adoptando poco a poco frente al adulterio estaba en oposición casi inconciliable con las tradiciones de derecho popular. Cristo había condenado como pecado el adulterio no sólo en cuanto acto, sino incluso en cuanto deseo; la Iglesia consideraba el matrimonio como sacramento y protegió en él por primera vez una institución en la que hombre y mujer tienen iguales derechos y deberes. En consecuencia, excluyó de las bendiciones eclesiásticas y de la comunidad a los adúlteros y concedió al cónyuge engañado el derecho de separación de cuerpos y de bienes. Por otra parte Cristo había rechazado el castigo hebreo de la lapidación y había perdonado a una adúltera sus pecados; la Iglesia, por eso, no imponía penas corporales ni de muerte y preveía también la posibilidad del perdón. Pero frente a esta postura se fue imponiendo, en una lucha secular y con el apoyo todavía de las leyes de Justiniano, la concepción populista. Hubo en adelante dos clases de medidas: sólo se castigaba el adulterio de la esposa, y el castigo quedaba al arbitrio de su esposo. Todavía la *Constitutio Criminalis Carolina*, ley de 1532 del emperador Carlos V, remitía, en lo relativo a los castigos, al derecho tradicional e imperial alemán, con lo que se daba una base muy confusa y discriminada.

La postura del hombre medieval entre derecho tradicional a la venganza y ética cristiana se muestra tal vez en la versión que hace Hrotsvith von Gandersheim de la leyenda de Gangolfo (*Gongolfus*, hacia 960), cuyo protagonista se decide con titubeos a la moderación; después de haberse demostrado por un juicio de Dios la culpabilidad de su mujer, la retiene junto a sí, aun cuando rompe la relación conyugal con ella y expulsa a su amante. Paga su generosidad con la vida, de la que le priva el expulsado con la ayuda de la mujer. Separación de cuerpos y bienes es también el moderado castigo que recibe Jeschute, a la que el loco y temerario joven Perceval (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, epopeya, 1200/10) ha robado un beso, un anillo y un brazalet y que por eso es acusada de adulterio por su marido Orilus; andrajosamente vestida tiene que seguir a su marido en la búsqueda

de su presunto amante hasta que Perceval la purifica de sospecha mediante un juramento.

Donde prevalece el pensamiento precristiano de venganza, aparecen los antiguos castigos de la expulsión y mutilación, tal como se han conservado también en las diversas variantes del motivo de la → esposa repudiada. En las obras literarias medievales más conocidas sobre el adulterio, adaptaciones del argumento de *! Tistán e Isolda*, la *Estoire* (segunda mitad s. XII), y Eilhart von Oberge (hacia 1180, conservan todavía el rasgo de que Isolda es condenada a morir en la hoguera, pero en cambio es entregada luego a los incurables, y, tras la reconciliación con Marco, es desterrado el sospechoso Tristán. En las versiones cortesanas de Thomas de Bretagne (1160/1165) y Gottfried von Strassburg (hacia 1210), Isolda puede aparentemente purificarse mediante un → juicio de Dios amañado, y Tristán marcha voluntariamente a tierras lejanas. El ya mencionado argumento —procedente de zonas extracristianas— de la *! leyenda del corazón* (Jakemes, *Le Roman du chaste-lain de Couci*, fines del s. XIII; Konrad von Würzburg, *Herzemaere*, 1255/60), con la brutal venganza del marido que ofrece a su mujer el corazón del amante como manjar, se opone al espíritu propiamente cortesano, aun cuando se trate no ya del corazón del que acaba de ser matado por el esposo, sino del corazón enviado a la dama como romántico recuerdo por el hombre muerto en lejanas tierras.

Se debe al Renacimiento, que recurrió al concepto del honor entendido como «buena fama» según Aristóteles y Cicerón, y a la construcción de un minucioso código del honor para el hombre, sobre todo para el noble, el hecho de que la actitud moral de la esposa se convirtiera en una parte del honor del marido, que pierde este honor y merece el desprecio público cuando su mujer le engaña. Frente a la doctrina de la Iglesia, que reserva la venganza a Dios o en todo caso a los tribunales eclesiásticos, la literatura renacentista concedía al hombre particular el derecho a defender su honor contra cualquier ofensa por pequeña que fuera y a la venganza personal excluyendo la vía judicial. Puesto que representaba un atributo social, el honor fue concebido como destruible por agentes externos, y un ofendido en su honor no podía seguir viviendo sin lavarlo con sangre, sea mediante la muerte o mediante un → duelo. No sólo tenía derecho sino obligación de matar sin demora a su mujer y al amante de ella. Cuando el adulterio se

efectuaba en secreto, también podía él tomar venganza «secreta», es decir, matarla y pretextar que había muerto de muerte natural, de modo que nadie se enterara de la ofensa y tampoco de la reparación del honor.

Las muchas adaptaciones, sobre todo dramáticas, que sobre el motivo del honor herido se hicieron en los siglos XVI y XVII representan casos extremos que, si bien no están lejos de la realidad, tienen que entenderse fundamentalmente como representaciones ideales. No pocas veces el motivo va dispuesto con tal agudeza que expresa una crítica indirecta o incluso directa al concepto del honor. El trasfondo psicológico del interés por el motivo es la desconfianza en la virtud de la mujer, desconfianza que se revela con frecuencia en la obra de Shakespeare y de Calderón y se expresa sobre todo en las farsas y novelas cortas, en parte como reacción literaria contra la alta estima de que gozaba la mujer en la literatura cortesana.

La base para el desarrollo del motivo hay que buscarla en la literatura renacentista de Italia. Dante (*La Divina Comedia*, 1306/21) legó a las futuras generaciones de poetas un gran argumento con la pareja adúltera Francesca da Rimini y Paolo, a quienes alcanzó el brazo vengador de Gianciotto, hermano de Paolo, y a los que el poeta describe con tonos compasivos pero que sitúa en el «infierno»; ya el comentario que de Dante hizo Boccaccio (1373) enriqueció el argumento con el rasgo eximente de que la familia había querido ocultar a Francesca, mediante un matrimonio por poder con Paolo, la deformidad de su prometido Gianciotto, por lo que el efecto de ella se había desviado y dirigido al representante. En la tragedia renacentista italiana, orientada por el modelo de Séneca, para acentuar el horror se solía asociar el motivo con el de la — esposa difamada y muerta injustamente y por eso se necesitaba del difamador intrigante, tal como lo descubrió A. Leonico (*Il soldato*, 1550) en un argumento contemporáneo en la figura de un amante rechazado, quien por venganza, junto con el marido engañado y encolerizado, mata no sólo a la mujer de éste, sino también a un antiguo rival como presunto amante de ella. En el argumento de † Herodes y Mariamna halló L. Dolce (*La Marianna*, 1560) esbozado en Salomé, hermana de Herodes, el papel de intrigante y lo fijó en la tradición incipiente del argumento. El creador de estas tragedias sobrecargadas de horror, G. B. Giraldi, no ha escrito ni un drama siquiera sobre el honor conyugal herido, pero entre sus no-

velas cortas no menos sombrías (*Gli Hecatomithi*, 1565), algunas de las cuales dramatizó él mismo, fue *Il moro di Venezia* la que inspiró a Shakespeare su tragedia *Othello*. El difamador es en Giraldi, como en Leonico, un amante no correspondido, quien de hecho cree tener en el «teniente» a un rival más afortunado. También aquí el motivo de la «venganza secreta» constituye un rasgo, pues el difamador y el esposo matan juntos, como en Leonico, a la mujer, pero luego derriban sobre ella el techo de la habitación. En la novela corta VII, 1 del *Pecorone* (1378/90) de Ser Giovanni Fiorentino se trata de un caso de esposa no difamada sino realmente culpable; un esposo vengativo hace matar a golpes a los parientes tanto de su mujer como del amante y a éste mismo, mantiene a su mujer prisionera a pan y agua y ordena atarla por la noche al cadáver del mozo, sadismo que tiene por consecuencia no sólo la muerte de la mujer, sino también la locura del vengador. Menos cruel pero frío vengador de su honor es el conde Niccolò d'Este, que hace ejecutar a su hijo y a su joven madrastra, argumento con el que M. Bandello (*Novelle*, I, 144, 1554-73) suministró un esquema de acción para Lope de Vega, que pudo utilizarlo para disimular el conflicto entre Felipe II de España y su hijo Carlos (*El castigo sin venganza*).

La narrativa italiana dio también a la variante de la venganza secreta un giro hacia la parte cómica haciendo que el marido engañado pague con la misma moneda, de tal manera que los interesados prefieren guardar silencio y olvidar la ofensa del honor dejando las cosas como estaban. En Boccaccio (*Decamerone*, VII, 8 1350/55) el marido engañado extorsiona a la mujer de su amigo adúltero amenazándola con una venganza peor para que se entregue a él en presencia forzosa pero oculta de su marido. En Masuccio (*Il Novellino*, 36, 1467), aventajado imitador de Boccaccio, el engañado y él mismo, convertido en adúltero involuntario por una malograda artimaña de las mujeres, hace incluso la proposición de poseer en común a las mujeres en lo sucesivo. Las versiones francesas (Farce, s. XVI) y alemanas (*Schwank von der Rache des betrogenen Ehemanns*, princ. s. XVII) toman un camino medio entre coacción y represalia inconsciente haciendo que el marido cornudo se introduzca disfrazado del amante de su mujer junto a la esposa de éste.

España desarrolló independientemente y de manera muy diferenciada el motivo adoptado de los

dramas y novelas cortas italianas, ya que aquí se había destacado un punto de vista especialmente sensible del marido sobre el honor, y por otra parte el aislamiento social de la mujer, que puede ser debido a influjo árabe y godo, parece haber favorecido la seducción del adulterio. Las refundiciones idealizadas del motivo en la escena española descubren la dialéctica entre dignidad interna y prestigio externo. La prioridad de este último se pone de manifiesto en el ejemplo del conde García Fernández, del que la *Crónica General* (s. XIII), ya cuatrocientos años antes del apogeo del drama español, informa que siguió los pasos de su mujer y de la amante hasta llegar a la patria de éste y a su regreso presentó ante sus vasallos las cabezas cortadas de ambos en prueba de la reparación de su honor. Lope de Vega (1562-1635) hizo del tema del honor y por tanto del motivo del honor conyugal herido una constante del drama español y lo representó de muy diversas maneras. El juicio del rey como autoridad suprema en cuestiones de honor puede entenderse como opinión del poeta. El rey aprueba actos de defensa personal como el del marido que hace que un médico abra las venas a su mujer porque ella le ha ocultado la visita de su antiguo amante y ha cubierto la huida de éste (*El médico de su honra*; refundido por Calderón); el rey previene a un marido ingenuo sobre la infidelidad de la mujer y perdona al vengador, quien en su cólera mata no sólo a la pareja adúltera, sino a todos los habitantes de su casa y ofrece al rey su cabeza como expiación (*Los comendadores de Córdoba*, 1598; refundido por A. Cubillo de Aragón, *La mayor venganza de honor*); el rey vigila el honor de su general en jefe y mata al amante de la mujer de éste, a la que luego mata el marido que regresa (*El buen vecino*). Por otra parte el rey no admite la venganza precipitada de un marido que se ha dejado engañar por una sirvienta amorosa disfrazada de su mujer, y lo entrega a los tribunales (*La desdichada Estefanía*, 1604/06; refundido por L. Vélez de Guevara, *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*). Lope pudo haberse identificado también con la opinión de su maestre (*Porfiar hasta morir*, 1624/28), que quiere castigar a un marido irascible porque ha matado a un caballero de su orden a causa de los amoríos con los que éste cortejaba a la mujer del cascarrabias. Cuando un soberano es al mismo tiempo ofendido y juez en la misma persona, se hace más evidente la ocasión y posibilidad para la venganza «secreta». Así un rey (*La prudencia en el castigo*) envenena a

su mujer, pese a que él mismo ha motivado mediante un agravio el desliz de ella, y estrangula, disfrazado de fantasma, a su amante en una torre considerada maldita. Aún más alambicada es la venganza secreta en la mencionada tragedia *El castigo sin venganza* (1631), elaborada según el modelo de Bandello, y alusiva quizá al conflicto entre Felipe II y su infante. También aquí es el soberano culpable de la infidelidad de su mujer por causa de la infidelidad propia y su objetivo es no aparecer como vengador y ocultar al mundo la relación amorosa entre su hijo, al que elimina bien a pesar suyo, y la madrastra de éste, ordenándole matar a la mujer cubierta con el velo, y luego le acusa públicamente de asesinato por ambición y ordena su muerte.

Ya en las adaptaciones de los dramas de Lope se puede reconocer que los conflictos discutidos por él pervivieron, pero además fueron después modificados por sus sucesores. En ellos aparece reiteradamente el rasgo de que el adulterio de la mujer se explica por un casamiento a la fuerza, de necesidad o de obstinación, y porque reaparece un hombre anteriormente amado y al que se había dado por perdido. Pero este amor anterior no es excusa en modo alguno, pues los dos adúlteros encuentran la muerte, el príncipe adúltero incluso a manos del propio padre (Mira de Amescua, 1574?-1644, *Lo que es no casarse a gusto*); el marido ofendido sigue los pasos de la mujer huida, trabajando él mismo como albañil, para poder llegar por un paso subterráneo hasta el dormitorio de la pareja (G. de Aguilar, 1561-1623, *La venganza honrosa*), y le bastan incluso declaraciones ya sospechosas para matar a su mujer y al galán que la defiende (A. Hurtado de Mendoza, 1586-1644, *No hay amor donde hay agravio*). Calderón (1600-1681) trata el tema en dos de sus dramas. En *El pintor de su deshonor* el marido se hace pasar por pintor para descubrir las intenciones de la mujer seducida y vengarse de ella y de su seductor. Declaraciones ocasionales sobre lo absurdo del concepto del honor vinculado a la fidelidad de la mujer no impiden que Calderón desarrolle en *A secreto agravio, secreta venganza* un caso extremo de venganza secreta, en el que el marido precipita al mar al amante y ante su mujer simula la muerte de éste como un accidente; luego, desmayada la mujer, la deja que arda en una casa a la que ha prendido fuego, y por este acto espera más tarde la aprobación del rey. En autores menos significativos se utiliza mucho precisamente esta variante del moti-

vo: En una cacería, una mujer cae desde un peñasco empujada como sin querer por su marido (A. Enríquez Gómez, 1586-1644, *A lo que obliga el honor*) o cae muerta bajo los cascotes de una pared en ruinas (F. de Rojas Zorrilla, 1607-1648, *Casarse por vengarse*). Es chocante que el drama español domine la represalia cruel pero justa en el sentido de la época y no aparezcan casos de mujeres castigadas injustamente. Los dramas en los que la mujer es infiel sólo en apariencia y rechaza a su admirador se resuelven en un final feliz. (D. Jiménez de Enciso, 1586-1634, *Los celos en el caballo*; F. Godínez, 1588-1639?, *Aun de noche alumbra el sol*) aun cuando haya precedido un intento de asesinato del esposo (F. de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo, ninguno*). Sin embargo casi siempre el hombre que asedia a la mujer se convierte luego en víctima del honor agraviado, al que puede mostrar comprensión incluso el padre de quien así ha muerto (Tirso de Molina, *El honroso atrevimiento*, 1621). A esta variante pertenece también el caso aislado de un marido que, teniendo que considerar a su mujer infiel, se contiene conscientemente y no se venga (Tirso de Molina, *El celoso prudente*), aunque no por humanidad, sino porque mediante la venganza podría poner de manifiesto su humillación, sin hacer olvidar por otro lado su deshonor; su actitud inteligente se ve recompensada por la prueba de la inocencia de su mujer. Una excepción la constituye la muerte —pretendida con el argumento de † Herodes y Mariamna— de la inocente Mariamna en *El mayor monstruo, los celos* de Calderón, pero también aquí el puñal de Herodes va destinado en realidad a Octavio y sólo por casualidad alcanza a la esposa.

La literatura inglesa de esta época no conoce la cruel consecuencia de la venganza conyugal que predomina en las literaturas italiana y española, aunque los argumentos a menudo estén tomados de modelos italianos. Se trata aquí principalmente de corroborar la tesis de que la lascivia y el adulterio acarrearán desgracias y derramamiento de sangre; por eso constantemente se hace referencia a la veleidad y falsedad de las mujeres, sin que, a pesar de todo, sean éstas castigadas con la muerte.

La espada del ofendido marido alcanza, sin duda, casi siempre al amante indeseado, mientras que la mujer es castigada de otra manera. La colección narrativa *Palace of Pleasure* (1567/68) de W. Painter, que se nutre en gran parte de material italiano, contiene una historia —que recuerda al *Pecorone*— de un marido que mata al amante y

obliga a la mujer a vivir unida al esqueleto del asesinado y beber diariamente en su cráneo. Un castigo, que sólo en apariencia es más suave, lo planea el desengañado hidalgo rural Frankford (Th. Heywood, *A Woman Kilde with Kindnesse*, drama, 1603), desterrando a su mujer lejos de él y de sus hijos a una finca donde muere lentamente consumida por remordimientos de conciencia, no sin antes haber conseguido el perdón de Frankford. Montsurry (G. Chapman, *Bussy d'Ambois*, drama, 1607) castiga a su mujer obligándola a atraer a su amante, el violento renacentista Bussy, a una cita que es en realidad una asechanza disimulada. El celoso rey de *The Winter's Tale* (1611) de Shakespeare, basada en el modelo de la novela corta *Pandosto* (1588) de R. Greene, intenta envenenar al presunto amante de Hermione y quiere condenar a ella misma a morir en la hoguera. Pero como sus celos son infundados, el motivo, en contra de Greene y en conexión con numerosas variantes medievales del motivo de la — esposa difamada, está estructurado de tal manera que los dos perseguidos pueden sustraerse a la venganza, de modo que se hace posible una posterior reconciliación. Si aquí los remordimientos de conciencia califican de injusto el duro proceder de Leonte, parece probado lo absurdo del pensamiento masculino sobre el honor y la venganza cuando el marido, que tampoco es precisamente un dechado de virtudes, reacciona de inmediato, ante una confesión de culpabilidad sólo fingida de su mujer, con la separación de cuerpos y de bienes y con la amenaza de castigar al amante con más severidad que cualquier tirano (Th. Dekker, *The Honest Whore*, 2.^a parte, drama 1630).

En otros casos apenas se trata de una verdadera venganza contra la mujer infiel. Amintor (F. Beaumont/J. Fletcher, *The Maides Tragedy*, drama, hacia 1610), engañado por la amante de un rey que la ha casado con él sólo por disimular, reacciona al desengaño con melancolía, no con venganza, y su rechazo de Evadne, impulsada por ello al suicidio, va dirigido no tanto a su engaño cuanto al hecho de que ella y el rey han matado a un hombre ante el cual tiene que callar todo sentimiento de venganza. Para el dux Pietro (J. Marston, *The Malcontent*, drama, 1604) la infidelidad y la ignominia que su mujer le ha causado constituye una desilusión tal que, aunque en su primer arrebato de ira hace eliminar al amante por las armas, apenas piensa más en la venganza sino que cede su poder —usurpado— al soberano legítimo y se reti-

ra del mundo haciéndose — ermitaño. Su mujer reflexiona sobre el agravio que ella le ha inferido y emprende voluntariamente el destierro que el nuevo soberano le ha impuesto. Para Levidulcia (C. Tourneur, *The Atheist's Tragedy*, drama, 1611) al arrepentimiento por la pérdida de la virtud y de la fama la lleva hasta el suicidio, cuando la adúltera se convierte en testigo de la muerte en duelo del esposo y del amante, episodio que en el drama de Tourneur tiene la función exclusiva de privar al «ateo» d'Amville de los frutos de sus actos. Entre los maridos magnánimos que renuncian a la venganza, merece destacarse el de la condesa «insaciable» en su erotismo (J. Marston, *The Unsatiated Countess*, drama, 1613, que está basado en la obra de Painter); cuando su mujer adúltera, culpable del asesinato de un amante, es llevada al cadalso, él le sale al encuentro en calidad de sacerdote y la induce al arrepentimiento; y no hablemos del tipo del — cornudo en *Arden of Feversham* (anónimo, 1592), que sabe que su mujer le engaña y odia a su advenedizo amante, pero se deja cautivar constantemente por ella hasta que la pareja le mata al final. En *The Changeling* (drama, 1624) de Th. Middleton/W. Rowley, el papel de juez lo asume de nuevo el marido engañado, quien no sólo castiga a la pareja adúltera y culpable de asesinato, sino que él mismo paga con el suicidio este comportamiento despótico.

Las dos excepciones importantes en las que el marido mata a su propia mujer por creer en su infidelidad son el *Othello* (drama, 1604) de Shakespeare y el drama *The Fatal Dowry* (1619) refundido por N. Rowe en 1703, y por R. Beer-Hofmann en 1905) de Ph. Massinger/N. Field. Para Shakespeare el motivo venía conectado ya por su fuente, la novela corta de Giraldi, con el de la — esposa difamada y aplicado con vistas a una solución trágica. Mientras que en el «romance» posterior *Winter's Tale* resolvió, en contra de su fuente, de un modo conciliador el mismo motivo, en *Othello* acentuó aún más lo absurdo de la muerte de Desdémona quitando a Yago el simple motivo de la — rivalidad. Pese al violento comportamiento contra el amante y la mujer, se puede reconocer sin embargo también en el desarrollo psicológico de Otelio el matiz típicamente inglés de conservar la moderación. El sentimiento de venganza del ofendido, que en principio sólo piensa en purificar su honor con la sangre, deja paso al dolor y a la compasión; quiere aplicar una muerte suave y saber que el alma de su amada se ha salvado. Mata a

Desdémona como ejecutor de una justicia supraterrana y cree que la posteridad reconocerá como honrosa su acción. Cuando luego se suicida no lo hace porque se arrepienta de su arrogancia de juez, sino porque ha juzgado basándose en la sospecha de Yago, y Desdémona ha resultado inocente. También el conde de Charalois en *The Fatal Dowry* se erige en juez de su mujer —realmente culpable— y cree que los hombres que destruyeron su honor merecen la muerte. Mientras que mata al amante en el — duelo «caballeresco», para la ejecución del castigo contra su mujer espera antes el veredicto caballeroso del padre de ésta, que la condena a muerte; así descargado, el vengador de su honor encuentra la muerte a manos de un amigo del muerto.

La literatura francesa y la alemana de la época no tienen nada parecido que aportar ante los numerosos ensayos, casi sistemáticos, del motivo en Italia, España e Inglaterra. En ambos países aparece exclusivamente en adaptaciones clásico--barrocas del argumento de † Atreo y Tiestes (Monleón, *Thyeste*, 1638; P.-J. de Crébillon, *Atrée et Thyeste*, 1707) y del argumento de † Herodes y Mariamna (A. Hardy, *Mariamne*, drama, hacia 1610; Tristan L'Hermite, *La Mariane*, drama, 1636; J. Ch. Hallmann, *Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamne*, drama, 1670). Un caso especial algo desviado, en el que el motivo del — voto de castidad se acoplaba con el motivo principal, lo constituye la novela *Les Événements singuliers* (1628) del obispo J.-P. Camus, en la que el marido castiga la relación amorosa de su mujer con su profesor religioso, un nuevo † Abelardo, mutilando y matando al hombre, atando a su mujer desnuda sobre el cuerpo de él y exponiéndola en una cueva a morir de desesperación y de hambre, forma de venganza que ya se encuentra en el *Pecorone* de G. Fiorentino.

La Ilustración relegó a segundo plano el motivo con su inhumano concepto del honor y sus aún más inhumanos métodos de venganza. Ya la innovadora novela, situada al comienzo de la época, *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette señala el cambio de actitud cuando la protagonista confiesa a su propio marido la pasión —no punible— hacia otro, sin que el esposo se sienta por ello llamado a la venganza, si bien al final muere de pesar al tener que reconocer que la relación ha sido culpable.

Cuando la corriente literaria alemana del Sturm und Drang y el romanticismo procedente de Ale-

mania, refiriéndose —no sin cierta relación interna— a las literaturas española e inglesa antiguas, volvieron a poner de relieve las pasiones, también volvió a imponerse el motivo del honor conyugal herido; se dejó notar, sin embargo, la moderación mediante la corriente humanitaria, en concurrencia con una nueva autocompasión cristiana. Así por ejemplo, el drama de adulterio *Das leidende Weib* (1757) de F. M. Klinger representa a un marido que es demasiado noble y moderado para la venganza y se da cuenta de los hechos tan sólo cuando el arrepentimiento y la vergüenza llevan a la muerte a su esposa y poco después también al adúltero. En cambio en el drama de J. M. R. Lenz *Die Soldaten* (1776), cargado de crítica social y de resentimientos sociales, un novio, desesperado por la infidelidad y la caída de su novia y atormentado por la burla a la que él mismo está expuesto, emprende una especie de venganza conyugal haciéndose ordenanza de un oficial para poder acercarse al seductor y matarle con veneno de ratas, envenenándose a sí mismo a continuación. En el *Don Carlos* (drama, 1786) añadió Schiller, con el — conflicto entre padre e hijo, un nuevo eslabón en la cadena de una variante que se remonta al *Hamðismál*: Las relaciones entre la madrastra y el hijastro se quedan en el marco de la admiración apasionada por parte del hijo, pero el rey † Felipe se siente herido en el único punto en que es mortal, y amenaza a ambos con la muerte si no se purifican de la acusación.

Si Klinger y Lenz se atrevieron a llevar a efecto el motivo en un argumento contemporáneo, el drama de Schiller muestra sin embargo mayor adecuación del colorido histórico-español con respecto al motivo arcaico. El romanticismo lo situó casi siempre en un marco histórico y exótico. Una narración sobre dos hermanos españoles, incluida en *Die Nachtwachen von Bonaventura* (anónimo, novela, 1804), enlaza de nuevo con el rasgo de la difamación llevada a cabo en este caso por el hermano, que, rechazado por su cuñada, procura que el marido mate a su mujer y a un criado sospechoso. Con elementos españoles tejó A. v. Arnim su narración *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (1810), en la que un conde desesperado quiere servirse de su mujer como instrumento de suicidio, haciéndola, por venganza, su asesina, de tal manera que ambos necesitan el perdón. Lord Byron (*Parisina*, poema, 1816) repitió el argumento histórico ya elaborado por Bandello y del que Lope de Vega se había servido para tratar

el conflicto de Don Carlos: en Byron el duque mata a su hijo, Parisina se pierde en la incertidumbre y no queda más que el vengador como hombre solitario y desmoronado. Si aquí la venganza del destino estaba marcada en el vengador, en el segundo tratamiento que hace Byron del motivo se destaca el joven adúltero † Mazeppa (*Mazeppa*, poema, 1819), que sobrevive al cruel castigo de ser arrastrado por la estepa tirado por un caballo, ya que el destino le tiene reservado para su papel de héroe nacional. De las dos adaptaciones que del motivo hizo F. Grillparzer, inmersas en ambiente eslavo, la venganza del esposo, que mata a puñaladas a su mujer al sorprenderla en brazos de su amante de juventud, constituye en el sombrío drama fatalista *Die Ahnfrau* (1817) más bien el pretexto para la tragedia familiar que se origina de este crimen, mientras que en la novela corta *Das Kloster von Sendomir* (1828; dramatizada por G. Hauptmann, *Elga*, 1905) un crimen parecido, narrado retrospectivamente por quien se arrepiente de su arbitraria venganza, se desarrolla como trama principal en la acción interna. El rasgo utilizado aquí por Grillparzer de que la culpa de la mujer parece mayor y la reacción del hombre más comprensible por lo mucho que él se ha sacrificado por su mujer, se encuentra tanto en el drama *Andrea del Sarto* (1833) de A. de Musset, en el que el esposo, anonadado interiormente tras su victoria en el duelo con el adversario, se suicida, como también en la narración *Die Narrenburg* (1843) de A. Stifter, en la que un noble ha demostrado un gran amor al casarse con una muchacha desheredada de la fortuna, y por eso la desesperación al saber las relaciones que ella mantiene con el hermano de él le pone el veneno en la mano. Aunque no llega a cometer el crimen, su mujer ha visto en sus ojos la intención asesina; la vida de ella se extingue rápidamente y la de él queda vacía de sentido. El marido que venga su honor es en esta época una figura culpable y trágica.

En contraste con la historización romántica del motivo, éste, cuando tras una pausa de inactividad vuelve a imponerse progresivamente a finales de siglo, es aplicado por completo a la actualidad y, debido al cambio sociológico de la situación y de las ideas, posee una nueva tendencia a la crítica social. El honor conyugal apareció como exponente de un convencionalismo sin contenido y fue rechazado y tratado como trágico error o incluso con ironía. Además la paulatina relajación de la concepción matrimonial había dado lugar a que las

simpatías se manifestaran más a favor de los cónyuges adúlteros, sobre todo de la mujer, cuyo destino en un matrimonio convencional como el de una mujer insatisfecha e incomprendida era el tema repetido en la literatura de finales del siglo XIX. Un ejemplo del nuevo relieve que cobra la situación es Prynne, el marido constituido en demonio de venganza (N. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, novela, 1850), de quien no se libra el ladrón de su honor más que por una confesión pública, y la mujer culpable idealizada como mártir que aventaja a los hombres en dignidad humana. Si L. N. Tolstoi, con su concepción de que el adulterio vulnera el orden moral (*Ana Karenina*, novela, 1878), se situaba en el ala conservadora, se ve claro sin embargo que quiere dejar la venganza a merced de Dios y que el modo farisaico con que Karenin atormenta a su mujer es tan inmoral como el pecado de su mujer. Una crítica semejante contra los maridos fríos, insensibles, sólo atentos a guardar las apariencias, se manifiesta en las novelas sociales de Th. Fontane que, si bien no quiere ver en absoluto como ejemplar el grosero «laissez-faire» del abandonado Bourgeois van der Straaten (*L'Adultera*, novela corta, 1880), describió sin embargo con trazos más duros al vanidoso coronel retirado St. Arnaud (*Cécile*, novela, 1886) y al insensible prefecto Innstetten *Effi Briesi*, novela, 1894/95), a quienes matan en duelo los amantes de sus mujeres; su simpatía va dirigida al delicado y noble Petöfy (*Graf Petöfy*, novela, 1884), quien, consciente de su parte de culpa en el fracaso de su matrimonio con una mujer mucho más joven, no asume el papel de un — anciano enamorado ofendido en su honor, sino que dirige el arma contra sí mismo. Como representantes de un anticuado concepto del honor aparecen con frecuencia los círculos de oficiales, en los que también se defiende un matrimonio entibado y se pagan con la muerte unas «relaciones» frívolas (A. Schnitzler, *Liebelei*, drama, 1895) o se cree necesario incluso por parte de la mujer entablar un duelo entre el amante y el esposo para que una difamación calumniosa no haga peligrar la carrera de Estado Mayor de su marido (A. Kuprin, *Poedinok / El desafío*, novela, 1906). Por eso en las capas sociales superiores de esta época puede darse el caso también de que un hombre, pese al desaire público de su mujer, renuncie al divorcio y al duelo despreciando las conveniencias sociales, y precisamente por eso ella le abandone (H. Bahr, *Der Meister*, comedia, 1903). La literatura española, con el motivo —ahora vis-

to en su aspecto crítico— del honor conyugal herido y la muerte de la mujer efectuada por el marido (M. Tamayo y Baus, *Un drama nuevo*, 1867) o la muerte por duelo del marido que se cree engañado (J. Echegaray y Eizaguirre, *El gran Galeoto*, drama, 1881), pudo conectar con una tradición tan larga como la italiana, que demostró que era precisamente la clase campesina la que mantenía en pie una tradición de nobleza (C. Verga, *Cavalleria rusticana*, novela corta, 1880; drama, 1884; ópera de E. Mascagni, 1890). Cuando se trata de refundiciones de argumentos más antiguos como en dos dramas muy afines de R. Beer-Hofmann (*Der Graf von Charolais*, 1905) y de G. Hauptmann (*Elga*, 1905), la visión puede ser más conservadora y el pundonor humillado considerarse una vez más como disculpa para la venganza del marido; así también el drama fantástico-histórico de G. Kaiser *Der Brand im Opernhaus* (1918) admitía la posibilidad de una pretensión moral excesiva, según la cual el marido prefiere ver a su mujer muerta antes que infiel, y por eso amortaja el cadáver carbonizado de una desconocida con la que la esposa avergonzada intercambia anillo y función para encontrar la muerte en el teatro en llamas como su puesta concubina del rey.

El siglo XX continúa con mayor distancia interior la crítica contra el derecho de venganza del ofendido. El acto de venganza que, por sus ideas germánicas sobre el honor, comete Olav (S. Undset, *Olav Audunsson*, novela, 1925-27) contra el seductor de su mujer provoca un sentimiento de culpabilidad durante toda su vida y finalmente el arrepentimiento cristiano. La arrogancia de un esposo que por una especie de — juicio de Dios expone a su mujer a residir en una región contaminada (W. S. Maugham, *The Painted Veil*, novela, 1925) se vuelve contra él al sucumbir él mismo a la enfermedad, mientras que su mujer la supera interna y externamente. Los cuatro disparos que hace un celoso con el revólver sobre el amante de su mujer (L. Rebreanu, *Adán y Eva*, novela, 1925) tienen desde un punto de vista superior la mera función de unir definitivamente las almas de los amantes después de siete encarnaciones, y un duelo que termina con la muerte del marido y del raptor (F. García Lorca, *Bodas de sangre*, drama, 1933) no es más que el último eslabón de una cadena de fallos humanos en los que triunfa el convencionalismo sobre el sentimiento. De la acusación y castigo a dos inocentes resulta el vergonzoso descubrimiento de la propia incapacidad de purifica-

ción tanto en *Pelléas et Mélisande* (drama, 1892) de M. Maeterlinck como también en su drama *Monna Vanna* (1902), en el que es la sospecha y la amenaza de venganza lo que impulsa mutuamente a los amantes. La crítica aumenta hasta superar el pensamiento del honor cuando el ofendido sacrifica su vida por la del ofensor. (O. Duun, *La gente de Juvik*, novela, vol. 4-6, 1921-23).

El alejamiento moderno con respecto a los problemas del honor y de venganza ofrecía posibilidades de cambio del motivo hacia lo cómico, a menudo por perversión de modelos antiguos. En el límite entre lo trágico y lo cómico está ya la figura de Pavel Trusotski (F. M. Dostoievski, *Vechny muzh / El eterno marido*, narración, 1870), que intenta en vano superar mediante la burla de sí mismo el adulterio de su mujer, que él no ha sabido hasta después de la muerte de ella, así como también vengarse en su amante, y luego tiene que presenciar cómo su segunda mujer revela la misma debilidad por el mismo hombre. En cambio, Juan Guerra Madrigal (R. Pérez de Ayala, *Tigre Juan; El curandero de su honra*; novela doble, 1926), un «curandero» y no, como en Lope y Calderón, un médico de su honra, después de haber destruido innecesariamente su primer matrimonio por su comportamiento consecuente y honorable, no se deja inducir, por parecidos peligros de su segundo matrimonio, a sospechas que en un sentido más profundo significarían la deshonor de sí mismo. Con la reposición del argumento cómico medieval de pagar con la misma moneda (P. A. de Alarcón y Ariza, *El sombrero de tres picos*, novela corta, 1874), las mujeres resultan ser ahora no sólo inocentes, sino también las que desenredan la acción de una manera magistral. Se hacen sentir leyendas medievales cuando por intercesión de la Virgen un ahorcado baja del patíbulo (J. M. Eça de Queiroz,

O defunto, narración, 1902) para interceptar el golpe mortal de un esposo ofendido y desconcertarle hasta tal punto que muere y el caballero puede casarse con su amada. La venganza de un — cornudo, necesaria según costumbre siciliana (L. Pirandello, *Il beretto a sonagli*, drama, 1918), puede hacerse superflua sin menoscabo de su prestigio, declarando simplemente la enajenación mental de la mujer acusadora del adúltero; y otro ingenuo y crédulo cornudo, que con empeño y amor cierra los ojos ante su deshonor, recupera de hecho a la mujer ya perdonada (M. Pagnol, *La Femme du boulanger*, drama, 1938). Pese a todas las reglas de juego del motivo, el agraviado que renuncia a vengarse (J. Renoir, *Le Roi d'Ivetot*, drama, 1972) puede sentirse, por la inversión moderna de viejos conceptos de moral, como aprovechado mediador y no como — cornudo.

A. L. Stiefel, «Zum Schwank von der Rache des betrogenen Ehemanns» (*Zs. f. französische Sprache u. Literatur*, 32), 1908; C. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honour*, tesis, Harvard, 1948; E. M. Wilson, «Family Honour in the Plays of Shakespeare's Predecessors and Contemporaries» (*Essays and Studies*, 6), 1953; J. A. Joes, «Honour in Spanish Golden-Age Drama: its Relation to Real Life and to Morals» (*Bulletin of Hispanic Studies*, 35), 1958; A. A. van Beysterveldt, *Répercussions de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia nueva» espagnole*, Leiden, 1966.

Honor femenino → Venganza sangrienta; Duelo; Rapto, violación; Rivalidad; Seductor y seducida; Seductora diabólica, La.

Huida de la existencia → Anciano enamorado, El; Descontento, El.

I

Ídolo lejano recuperado, El.—Mediante la representación no tanto vagamente universal cuanto más bien esencialmente personal de un ídolo lejano que suscita el amor y, tras su búsqueda, puede ser encontrado, se manifestó en el reino de la fantasía literaria lo que generalmente no ofrecía la realidad determinada por un precepto de exogamia. La prescripción de un enlace matrimonial fuera del clan, con la que se pretendía impedir no sólo el matrimonio entre consanguíneos, es decir el — incesto, sino también entre personas que vivían en cercanía recíproca, —prescripción que acaso no esté satisfactoriamente explicada con razones socio-biológicas y económicas— obligó sin duda alguna a hombres casaderos de muchas culturas primitivas a largos y acaso también peligrosos viajes en busca de novia. Precisamente la India, que se revela como país de origen de muchas composiciones poéticas en torno al motivo del ídolo lejano, conoció severas prohibiciones de matrimonio entre parientes de hasta un quinto grado por parte materna y hasta un séptimo por parte paterna. Pero si, según la creencia india, se habían almacenado los sentimientos en el alma transmigrante durante anteriores formas de existencia, éstos podían despertarse de nuevo mediante vivencias imaginarias de figuras también imaginarias, y un placer estético sublimado por la pasajera identificación con ellas era, según la poetología india de los primeros siglos postcristianos, presentimiento de felicidad supraterrrenal.

El motivo literario del ídolo lejano contaba con aquella armonía entre realidad y fantasía que constituye la protección ambiental de niños y pueblos en la edad del juego y de los cuentos. Quien corteja a una mujer para lograr al mismo tiempo posesión, poder y descendientes de su clase

social, es muy difícil que pueda conciliar el deber, la renuncia y el amor y adornará su frustración exagerando la finalidad pretendida y los peligros arrojados por esta causa. Antes de que el oriente proporcionara también a occidente la noticia más alegre de la princesa soñada y del príncipe deseado, surgieron también aquí historias de peligrosos viajes en busca de novia en los que no faltaban las luchas o el — raptor; en estas historias la doncella de la roca (argumento de los *Nibelungos*) y la lejana hija de un emperador (*König Rother*, hacia, 1150) eran famosas la una por su fuerza y la otra por su belleza, pero no se hablaba de una inclinación fatal provocada por esta fama. Sin embargo el motivo del ídolo lejano encontró acogida —tal vez con representaciones de los árabes de España— en el aristocrático arte social de los trovadores provenzales, y junto con los cruzados que volvían a la patria afluyeron también desde el este las maravillosas narraciones orientales a la literatura caballeresca europea, que transformó la negación del deseo en felicidad amorosa. El Humanismo italiano asimiló luego, con el puro deleite sensual, la riqueza de los antiguos mitos, cuentos y poesía erudita de cualquier origen. En las novelas barrocas cortesanas el motivo hubo de probar una vez más su fuerza estructuradora y abarcar una abundancia de asuntos orientales bajo el común denominador de amor fogoso, ansia ardiente y unión apasionada. El lenguaje simbólico del — sueño, del que se sirvieron despreocupadamente la literatura popular y la culta en el motivo del ídolo lejano, trataron ya de resolverlo los psicólogos profundos de la baja antigüedad. Desde finales del siglo XVIII F. A. Mesmer, con su magnetismo psíquico que recorre el mundo, y la investigación —ejercida bajo el neologismo de la hipnosis— del

fenómeno desde siempre advertido del influjo de la voluntad y a mediados del siglo XIX C. G. Carus, haciendo derivar de la región del inconsciente la vida psíquica consciente, despejaron de nuevo las vías de acceso al espíritu de los indoiraníes, antes de que la idea directriz de las ciencias naturales eliminara el pensamiento en una amada o esposo inexplicablemente destinados y clarivamente reconocidos.

En leyendas, cuentos e historias galantes un tanto realistas ejercía sobre un joven o una joven una especie de magia lo que ministros, vasallos, criados y sirvientas contaban de personas hermosas y seductoras que ellos mismos habían visto o de quienes ellos habían oído. Así en la famosa narración *Nala y Damayantī* incorporada en la gran epopeya *Mahābhārata* (s. V a. de C. - s. IV d. de C.), con los temas principales de pasión por el juego y fidelidad conyugal, Damayantī siente añoranza por Nala, a quien todavía ella no conoce; y en una leyenda perteneciente al *Divyāvadāna* (s. I d. de C.) la — cortesana Vāsavadattā se arrepiente de su vida anterior para aspirar a una nueva vida al lado del piadoso Upagupta, al que los relatos de sus conciudadanos convirtieron en su ídolo lejano. En el *Kathāsaritsāgara* (1063/81) de Somadeva, compuesto de numerosas historias, un joven príncipe y varios reyes, impresionados por fascinantes descripciones, se enamoran de las respectivas bellezas ensalzadas, y también de una doncella que surgía del mar sobre un árbol y después de una canción se hundía de nuevo. Al igual que en estas historias indias, el visir era también heraldo del ídolo en las adaptaciones persas y árabes de narraciones antiguas. En el *Libro del príncipe Bakhtyar* (desde el s. V/VI) un ídolo lejano, convertido por los visires en un ideal seductor, es conquistado impacientemente con el poder del ejército y los visires presentan ante un rey una cónyuge hábilmente elegida para que un alto dignatario enviado fracase tal vez en el peligroso galanteo y caiga en desgracia. El voluminoso *Libro de los Reyes* de Firdusi, terminado en el año 1010, contiene un ejemplo de enamoramiento recíproco del ídolo correspondiente, enamoramiento que consigue su objetivo cuando la muchacha deja caer desde la terraza del palacio su cabellera para que el joven pueda subir trepando por ella. En el *Libro de los papagayos* (1330) de Nachshabi, readaptación persa de la colección india anónima con setenta historias de infidelidad femenina, se ha relacionado el presente motivo con el motivo del — doble así como con el

del — honor conyugal, ya que el joven trata de sorprender a su ídolo haciéndose pasar por marido, es desenmascarado por la mujer y muerto por su marido verdadero. Aquí un visir logra convencer incluso a un misógino rey de Cina. Entre los numerosos tratamientos persas de la historia bíblica de José y de la mujer de Putifar, por los menos *Yūsuf ō Zuleichā* (s. XV) de Djāmī demuestra que la fama del aspecto físico de Yusuf era bastante seductora, y como recopilación de trabajos literarios orientales de diversa índole la típica obra árabe *Las mil y una noches* (s. VIII-XVI) presenta también casos de enamoramiento de personas nunca vistas.

En la literatura europea se manifestaron desde el siglo XI transformaciones idealizadoras de la realidad, semejantes al motivo del ídolo lejano, cuando en el sur de Francia, favorecido por su clima y también por su estructura sociopolítica, los trovadores, de clase generalmente caballeresca, hacían del distanciamiento, paciencia y discreción tema de poesía erótica y el amor lejano cumplía tal vez, como en otro tiempo en la India, una función idealizadora y compensadora. El trovador Jaufré † Rudel (mediados s. XII) celebró en sus poesías el amor lejano, «amor de lonh», pero además se convirtió en su legendario y siempre invocado testigo a través de la «Vida», según la cual se dirigió finalmente a Oriente para contemplar el ídolo cantado por él, cayó mortalmente enfermo poco antes de alcanzar el objetivo de su viaje y murió en brazos de la princesa, que había acudido a su lecho. El motivo, enamoramiento de un hombre, de una mujer, de ambos entre sí, de una madrastra en su hijastro como consecuencia de una información oral, penetró en la épica occidental con adaptaciones de originales indoiraníes, como el *Buch der Beispiele der alten Weisen* (hacia 1470/80) traducido del latín al alemán por A. v. Pforr según el *Panchatantra* o con adaptaciones y copias impresas de la narración básica con novelas cortas aisladas como *Von den sieben weisen Meistern*. El motivo, con estructura de antiguos argumentos, apareció tras los *Annales* de Nicolás Trivet (princ. s. XIV) en *The Man of Law's Tale* de Chaucer (en *The Canterbury Tales*, 1387-1400), historia de una cristiana de carácter enérgico, casada y deseada por un sultán. En la *Historia della Reina d'Oriente* (s. XIV) de A. Pucci fue ejemplar también la figura principal femenina que un rey de Roma eligió para sí pero a la que obligó con sus sospechas a estar a su lado. Aso-

ciado a la materia oriental el motivo se halla aún en *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (novela, 1453), con elementos mágicos se halla en *Partonopeus de Blois* (novela, s. XII) y con la prueba de caballero en la epopeya en verso francesa *Ipomédon* del poeta anglonormando Hue/Huon de Rotelande (s. XII), que también recurre en su *Protheselaus* al antiguo acervo argumental y explica el motivo, al igual que Elisabeth von Nassau-Saarbrücken en *Herpin* (novela, 1430/40). Doble repercusión, primero en Esplandián, el amante, y luego en el nieto Amadís, el hombre amado desde lejos, produjo el motivo en la novela *Amadís* (1508), que de nuevo se fija en la Península Ibérica como país mediador y en contenidos aventureros y fantásticos como típico ámbito funcional del motivo. A una monja como ídolo lejano difícilmente se la podía ir a buscar, por eso la unión con el joven, que por amor de la nunca vista se hace monje y logra entrar como capellán en el convento de ella, consiste simplemente en que ambos se encuentran a diario en un parlatorio secreto y uno le cuenta al otro la historia; marco un tanto rebuscado y sustentador de las cincuenta novelas cortas, no muy originales, de Ser Giovanni Fiorentino, colección que de una agrupación un tanto alegre a la que el autor pertenecía recibió el burlesco título de *Il Pecorone* (1378/90).

El hecho de que un motivo al que tal vez se le iba exigiendo ya demasiado pudiera seguir sustentando todavía las realizaciones dramáticas, no pasó inadvertido a los españoles, que lo formaron al mismo tiempo hasta admitir la inverosimilitud del amor lejano y la corrupción del mismo. En Mira de Amescua (muerto en 1644), que lo acopló con el intercambio de papeles, en *El galán valiente y discreto* tres duques pretenden a una duquesa que no es más que su dama de honor disfrazada de la duquesa, mientras que una duquesa disfrazada de dama de honor confía sin consideraciones de clase, en el verdadero amor lejano de un cuarto duque que sabe muy bien a quién seducía él en realidad. En *Añasco el de Talavera* de A. Cubillo de Aragón (m. 1661) todos los admiradores hacen el ridículo al no descubrir en el encuentro personal con el desconocido ídolo lejano ni un ápice de amor, y el hecho de que incluso se casaran finalmente por terquedad o por envidia con ídolos lejanos elegidos sin reflexión (A. Martínez de Meneses, *Amar sin ver*), lo exigía la fe en el teatro, no la fe en un destino razonable.

De las antiguas variantes del motivo, dos se

representan como encantamiento por una información superior concebible en el doble sentido, ya que no es un rumor lo que transmite algo, sino que lo que se publica es, por así decirlo, un mensaje confirmado. En un cuento transmitido por el geógrafo griego Estrabón (hacia 63 a. de C. - hacia 19 d. de C.) un águila deja caer en el regazo del rey Psammetich, cuando éste se hallaba reunido en audiencia, un zapato sustraído a la hetaira Rhodopis durante el baño y Psammetich se siente así atraído a ir en busca de su propietaria. La golondrina como mensajera y el pelo como sello personal hacen que el rey Marco, en las primitivas versiones del argumento de † Tristán e Isolda (*Estoire*, hacia mediados del s. XII: Eilhart von Oberge, hacia 1180), envíe en busca de la novia a Tristán, a quien más tarde en las versiones de Thomas de Bretagne (1160/1165) y Gottfried von Strassburg (h. 1210) corresponde también la misión del mensaje de la golondrina; y que en la islandesa *Göngu-Hrólfs saga* (s. XIII/XIV), el virrey que recibe la señal inquietante junto a la tumba de su mujer, promete su hija a aquel que siga el rastro y traiga a la rastreada. En la leyenda de † Hilde-Dudrun (*Kudrun*, hacia 1240) la voz seductora que, por ejemplo, hace que la hija del rey abra la puerta al cantor Horant y le dé su consentimiento, como ídolo lejano de su comitente, para dejarse raptar hasta el rey Hetel; o los encantadores pies de una mujer que el poeta islandés Kormákr Ögmundarson (mediados s. X) ve sobresalir en el umbral de la puerta y, junto con su cortejo a Steingerd, confirmó para la posteridad, como con él mismo hizo la *Kormaks saga* (s. XIII), señalan en el motivo los límites entre lo sensual y lo trascendental. En el teatro esta variante del motivo estuvo fácilmente expuesta a la burla, como cuando en Moreto (m. 1669), en *Lo que puede la aprensión*, una voz sólo escuchada, pero no la mujer dotada con esa voz, produce un efecto irresistiblemente encantador.

En relación con tales variantes se produjo una muy inicial cuando el amante sueña personalmente con el ídolo del informe y del rumor o lo ve en imagen y de esta manera, aun cuando no lo haya visto en sí, lo ha visto por lo menos en su «reflejo de color». Sueño e imagen ponen en movimiento fuerzas mágicas como motivo para la trama, le confieren un fondo más profundo y hacen los procesos psíquicos más fácilmente asimilables. El sueño es siempre «significativo» en la obra literaria, y una imagen soñada enviada por Dios anuda

un mágico lazo entre el que sueña y lo soñado. Una imagen puede hechizar realmente, y, según creencia popular, a la adquisición de un retrato sigue el dominio sobre la persona retratada. Que el sueño y la imagen fueron, pudieron ser o debieron ser el cumplimiento de un deseo, lo ilustra sobre todo la variante bigradual del motivo en la que un fugaz sueño se transforma en imagen permanente. El sueño, completado por la imagen en el motivo del ídolo lejano, fue justificado por la obra literaria antes de que su interpretación teórica penetrara en la literatura con ejemplos y casos de sueños cumplidos (Artemidoro en Daldís, *Oneirokritika*, s. II/III d. de C.). Aniruddha y Usa, en una historia del *Mahābhārata* (s. V a. de C. - s. IV d. de C.), se enamoran en sueños uno del otro, y Usa reconoce a Aniruddha entre las imágenes de dioses y príncipes que se le presentan. De Vāsavadattā, que se aparece al amado en sueños, tratan hacia el año 600 d. de C., aunque no en primer lugar, una novela erudita fantástica (tal vez de Subandhu) y un drama (*Śvapnavāśavadattā*, tal vez según Bhasa); en Firdusi (*Libro de los reyes*, 1010), la hija del rey ve al soñado príncipe persa realizado en una fiesta, que convierte su elección de esposo en fácil resolución. De origen oriental es seguramente también el doble sueño de la pareja que se encuentra reciprocamente, en la historia de *Inclusa* del ciclo *Von den sieben weisen Meistern*, aunque no está documentada más que a partir del fracés *Dolopathos* (s. XIII). Algunas de las narraciones de este tipo de *Las mil y una noches* (s. VIII-XVI) muestran lo inevitable y fatal que es el hechizo de una imagen prefijado en un hombre. En *Ibrahim y Djamila* el hombre descubre en casa de un tratante una imagen que le persigue, hasta que al pasar por la casa del pintor encuentra en una mujer, al parecer andrófoba, a aquella cuyo ídolo lejano hace tiempo esperado es él. Fuerte impresión produce el motivo en la *Historia del Saif-al-Moulouk* de la misma colección, cuando se comprueba que la imagen constituía en ídolo a la amada del rey † Salomón, difunta, y desplazaba a una viva. Una variante de origen probablemente más antiguo se conservó en el *Libro del papagayo* (1330) de Nachshabi. La visión que tuvo el emperador de China, pintada según la descripción del visir y fijada en las puertas de la ciudad como un anuncio de búsqueda, es identificada como la imagen de la princesa de Grecia. La realización de un ídolo soñado la exigió de sus propios padres, que le impulsaban al matrimonio, Bodhisattva, el futuro Buda (*Co-*

lección Jataka, desde el s. III a. de C.), que se hace de esa imagen una copia plástica y palpable. En la escultura encargada por el rico Philo (*Von den sieben weisen Meistern*) un viajero cree reconocer a su mujer, y de esta manera descubre el comitente la persona y el lugar para un — raptó. En imágenes descubrieron sus ídolos lejanos el rey en el drama *Malavika y Agnimitra* de Kalidasa (princ. s. V), una reina en la novela culta *Los hechos de diez príncipes* de Dadin (h. 800) y el joven de la epopeya *Haft Peikar* (1198) de Nizami a siete seductoras doncellas de diversos pueblos, entre ellas la imagen original de † Turandot, que llegó a Gozzi y Schiller a través de *Les Mille et un jours* (1710-12). De este surtido se nutrieron el cuento alemán *Märchen vom treuen Johannes* con el príncipe a cuya vivencia de la imagen no podía sustraerse, la versión inglesa del argumento de † Tristán e Isolde (*Sir Tristrem*, hacia 1300), Boccaccio para su *Decamerone* (mediados s. XIV), la novela *Amadís* (1508) junto a su parecido *Palmerín de Oliva* (1511), y E. Spenser para su epopeya *The Faerie Queene* (1590-96) con la reina de las hadas Gloriana y con la † doncella heroína Britomart.

La búsqueda del modelo vivo del sueño, de la imagen o del dibujo auxiliar modificaba la capacidad de tensión de una obra literaria, ya que no estaban excluidos el error y la confusión o se incluían intencionadamente. A los dramaturgos españoles del Siglo de Oro se les ofrecía la variante del motivo a través de espléndidas obras misceláneas tomadas de fuentes históricas y de argumentos épicos carolingio-franceses como la *Crónica general* o a través de la serie de obras en torno a Amadís y Palmerín, y a los novelistas de fuera de España a través del modelo más antiguo del *Amadís* de 1508 y del nuevo modelo que expuso Sieur de Gomberville con *Polexandre* (1632-37) y Alciana cortejada por muchas víctimas de su imagen. En el drama de Lope de Vega *Los palacios de Galiana*, escrito según la Chanson de geste en torno a † Carlomagno, la imagen de la princesa mora hechiza al joven prófugo Carlos, en *El más galán Portugués duque de Vergara* el huésped mete la imagen de su hermana bajo la almohada del anfitrión, y esta imagen es la que cautiva al anfitrión, y en *La prisión sin culpa* al amigo de un hombre marchado a América le cautiva la imagen de la amada de éste, a la que el amigo desliga de su compromiso con la noticia inventada de su muerte, sin impedir el feliz resultado de la comedia. El celoso extremeño de la novela ejemplar (1613) de

Cervantes pierde a su sobrina, en *El celoso extremeño* de A. Coello (m. 1652), pese al bloqueo de que es objeto en Madrid el joven de Sevilla cautivado por su imagen, y en *Yo por vos y vos por otro* de Moreto (1618-69) los planes de un padre de dos hijas casaderas empiezan a trastocarse como por arte de magia gracias tanto a la confusión como acertada distribución de las imágenes de los cuatro jóvenes. Después de la mencionada *Polexandre*, a la que Gomberville, convertido al jansenismo y arrepentido de la presunta inmortalidad de ésta, hizo seguir *La jeune Alcidiene* (1651), la variante del motivo se hizo notar en temas generalmente orientales con modelos de personajes virtuosos, en la novela *Ibrahim ou l'illustre Bassa* (1641) de M. de Scudéry, que Ph. v. Zesen refundió en una alemana (*Ibrahims un der... Isabellen Wundergeschichte*, 1645) y como argumento sirvió a D. C. v. Lohenstein para el drama *Ibrahim Bassa* (1650), en la novela *Cléopâtre* (1645-57) de Sieur de la Calprenède, y en una acción episódica de la novela moralista-edificante *Herkules und Valiska* (1659) de A. H. Buchholtz, que debió de significar una oposición al *Amadís* considerado entonces como reprochable. Animado por La Calprenède, el duque Anton Ulrich von Braunsschweig la incluyó varias veces en sus novelas políticas ricas en personajes, complicadas y voluminosas. La fuerza estructuradora que para un amplio arco de tensión posee el motivo supera en *Die... Syrerin Aramena* (1669-73) a un encantamiento de la imagen que está cargado de complicaciones aparentemente insolubles y excluye casi el sentimiento amoroso por una hostilidad que hay que presuponer. En *Octavia, römische Geschichte* (1677 a 1707) el autor construye con el motivo la unión entre los personajes principales, Tyridates, que se había burlado del poder mágico del amor pero por causa de un cuadro que le fascina había comprado toda una colección de retratos de mujeres romanas, y Octavia, que se sentía ya vinculada y al final se niega a la realización personal del deseo en vista de la persecución de los cristianos. Todavía el último autor de novelas heroico-galantes H. A. v. Zigler und Kliphausen, en *Die Asiatische Banise* (1689) hace soñar al príncipe con la mujer maravillosa y mediante sucesivas imágenes femeninas aumenta el interés de la intriga hasta lograr la unión con la amada. Incluso la novela antisentimental y anticortesana *Histoire comique de Francion* (1623) de Ch. Sorel se sirvió de la imagen de la amada desconocida para llevar al enamorado protagonista a

una unión definitiva y terminar la cadena de sus aventuras.

Buscando paisajes románico-románticos entre la baja antigüedad y el mundo shakespeariano escribió Ch. M. Wieland la novela *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* (1764) a imitación del *Don Quijote* (1605 y 1615) de Cervantes. A este tema sirve directamente el motivo, ya que una imagen encontrada en miniatura indica para Don Sylvio la princesa del libro que está leyendo, a la que ha de rescatar de su figura de mariposa, sin embargo le hace volver a la bella realidad y también entrar en razón. En el *Oberon* (1780) el motivo se presentó de nuevo unido a las materias acaparadas por Wieland, a la Chanson de geste *Huon de Burdeos* junto con historias árabes en refundiciones francesas y con la tradición inglesa a través de Chaucer hasta *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, y hechiza a la pareja de enamorados mediante sueños que se comunican. Mientras todavía en J. M. R. Lenz el ermitaño del fragmento de novela *Der Waldbruder* (póstuma 1797) choca con la realidad con una vida inútil de ensueños y con su ídolo lejano, Wieland como autor casi siempre irónico y como editor de la colección de cuentos *Dschinnistan* (1786-89) preparó el terreno a no pocos elementos del romanticismo así como de la ópera hasta llegar a C. M. v. Weber (*Oberon*, 1826) o favoreció los efectos ulteriores del barroco, por ejemplo en E. Schikaneder/W. A. Mozart con la imagen encantadoramente bella de Pamina en *Die Zauberflöte* (1791).

Entre la marcha de Wieland montado sobre el hipogrifo de Ariosto y la novela *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de L. Tieck se pasó de un aprovechamiento marcadamente frívolo de motivos populares irracionales a otro respetuosamente comprensivo, si no muy creyente, y así Franz Sternbald se ve apoyado por una historia que rebate de nuevo a la mera razón con la superior verdad de la fe en el retrato femenino descubierto con alusión al trovador Jaufré I Rudel. El calificado, no sin conocimiento de los conversos contemporáneos, catolicismo esterizante de un Mortimer subyugado por el espíritu de los artistas meridionales en *Maria Stuart* (1800) de Schiller se incluye probablemente como rasgo en el sentido de que un retrato de la reina empieza a fascinarle y entusiasmarle para el plan de liberación antes de que el encuentro personal provoque una fogosa pasión y audacia hasta la muerte. Aunque inspirado todavía por los cuentos de M.-C. d'Aulnoy (1698), el

motivo, que en doble forma pone en acción al protagonista de la comedia *Ponce de León* (1804) de C. Brentano, se espiritualiza sin embargo románticamente hasta encarnar un amor indefinido que vive sólo del anhelo y de cuyo exponente se dice: «Tú sólo amas lo que no ves.» El antiguo carácter mágico-metafísico del motivo lo sustituyen los románticos por una significación psicológica desarrollada a base de una intensa emotividad, de una estremecida conciencia de sí mismo y de la experiencia de lo abismático. El emparejamiento de pensamiento y visión, la movilización de oscuros poderes, la valoración de la clarividencia, del presentimiento, del sonambulismo, todo ello habilitó a la obra literaria para participar en la ciencia del inconsciente, ciencia que impresionó a los contemporáneos en la obra de G. H. Schubert *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808). Con los conocimientos adquiridos o confirmados a través de Schubert pudo H. v. Kleist infundir nueva y misteriosa vida a una leyenda popular surgida en la feria al hacer que en el drama caballeresco *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) la antigua variante de quienes soñaban simultáneamente el uno con el otro, de los destinados el uno para el otro pero separados por aparentes diferencias de clase, recordara los sueños reprimidos y los transformara tenazmente en realidad. Mientras que la recuperación del ídolo viene exigida directamente por el ambiente fantástico del espectáculo de Kleist, en E. T. A. Hoffmann, en deuda igualmente con Schubert, el motivo entra en el contexto del tema predominante de la riqueza interna imaginativa del artista que ve sus ídolos dentro de su mundo circundante, los toma equivocadamente por realidad y quiere poseerlos alienándose así de la vida interior. Sueños, imágenes como sueños pintados o también como estímulos para crear ídolos imaginarios modifican el tema central con la particularidad de que tienen que seguir siendo visiones y no pueden «ser recuperados». Donde más claro se ve esto es en los destinos del pintor de *Der Artushof* (1813) y *Die Jesuitenkirche in G...* (1817), cuyos protagonistas reconocen que el ídolo que les inspira es sólo una imagen reflejada de su interior y que su realización en esposa se obtendría o se obtiene al precio de una incapacidad artística; Rosa, la hija de un bodeguero (*Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*, 1819), tampoco es una encarnación del cuadro de Madona que despertara el deseo del artista, y su afecto se extingue una vez que por medio de su arte ha vuelto a transformar a Ro-

sa en una imagen. Por una parecida retransformación en obra de arte se termina el desafortunado galanteo del monje Medardo (*Die Elixiere des Teufels*, novela, 1815-16) a Aurelia, cuyos rasgos empiezan por cautivarle en el cuadro de santa Rosalía; Aurelia recibe luego como monja y mártir el nombre de Rosalía. En *Die Automate* (1814) no es un cuadro el que inspira sino el canto de una mujer, del que se forma en sueños una figura que a la mañana siguiente se hace visible realmente y luego es fijada por el amante en el cuadro de miniatura; la combinación con el motivo del — presagio logra aquí impedir la realización, pues ésta se verifica cuando el ídolo lejano en el momento del encuentro se halla perdido en el hombre con quien precisamente se une. Tampoco el encuentro con la imagen original significa realización para los dos dobles (*Der Doppelgänger*, 1822) unidos desde su niñez a una mujer mediante un sueño, sino renuncia, ya que la cortejada no puede decidirse por ninguno de los dos y se retira del mundo. En W. Hauff (*Die Bettlerin vom Pont des Arts*, novela corta, 1826) el retrato femenino expuesto en una galería de arte despierta en dos hombres no un nuevo amor, sino recuerdo del amor perdido que reclama sea descubierto de nuevo; y en *Der fliegende Holländer* de R. Wagner (ópera, 1843), el hechizo que le produce a Senta la imagen lo aumenta el encanto producido por la balada, cuyos efectos no evita su prometido con la amonestadora descripción de su sueño. Con la poesía *Mon Rêve familier* (1866) del joven P. Verlaine el motivo cedía a la función específica de la imagen soñada y eróticamente gratificadora: «Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant / d'une femme inconnue...»

L. Zade, *Der Troubadour Jaufre Rudel und das Motiv der Fernliebe in der Weltliteratur*, tesis, Greifswald, 1920; F. Geissler, *Brautwerbung in der Weltliteratur*, 1955; A. Haslinger, «“Dies Bildniss ist bezaubernd schön” - Zum Thema “Motiv und epische Struktur” im höfischen Roman des Barock» (*Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF*, 9), 1968; P. v. Matt, *Die Augen der Automaten - E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, 1971.

Incesto.—La prohibición del incesto, de la relación sexual entre consanguíneos, puede considerarse universal con ciertas reservas, pese a las excepciones que se encuentran en diversas culturas

primitivas. Su causa tampoco puede establecerse de una manera terminante con ayuda de los diversos intentos de explicación basados en la biología hereditaria, higiene familiar, economía política y psicoanálisis, sin embargo puede verse su función en el hecho de mantener íntegro el núcleo familiar y en su tarea de socializar y formar la personalidad del hombre futuro. La ley mosaica estableció para los hebreos como acción punible el incesto, la de Solón prohibió en Atenas el matrimonio entre hermanos, que antes estuvo permitido, y el matrimonio entre padres e hijos. Entre los romanos el rechazo del «incestum» (= impureza, impudicia; la palabra alemana «Blutschande» es una traducción de «sanguinis contumelia») dio lugar a severas prohibiciones de matrimonio entre parientes de incluso sexto y séptimo grado, cuyo desacato se castigaba obligando al suicidio, y en el siglo I a. de C. arrojándole a uno desde la Roca Tarpeya. Los germanos no parece que extendieran su rechazo por lo menos a parientes de afinidad; los derechos gentilicios germánicos de la alta Edad Media se hallan ya bajo el influjo de las prohibiciones de matrimonio romanas. El cristianismo y el Islam prohibieron el incesto, y las confesiones cristianas reformadoras aumentaron aún más su castigo. También en el moderno mundo civilizado la delimitación de los grados de parentesco, para los que vale la prohibición, señala diferencias. Según el derecho alemán federal el incesto entre parientes por línea de ascendencia y descendencia se castiga en los primeros con pena de hasta cinco años de presidio, y en los últimos con pena de hasta dos años de prisión, entre parientes por afinidad en línea de ascendencia y descendencia, así como entre hermanos, con pena de hasta dos años de prisión, se cuenta, pues, entre los más graves delitos que conoce el derecho penal.

Frente al tabú del incesto está el hecho de que entre castas privilegiadas de determinadas culturas el incesto no sólo fue permitido sino incluso recomendado. En la antigua Persia estaba sancionado para los soberanos y sacerdotes, y en las dinastías orientales de los faraones, selúcidas y tolomeos el matrimonio entre hermanos era una institución así como en las dinastías de Siam y en la noble casta de los Incas en Perú; no se sabe hasta dónde se extendió también esta costumbre —por ejemplo en Egipto— en otros círculos del pueblo. El emperador romano Calígula, que se casó con su hermana, quiso introducir, siguiendo el ejemplo de los Tolomeos, el matrimonio de hermanos para los césares,

pero la temprana muerte de Drusilla impidió este propósito. La base de la costumbre fue un derecho hereditario y sucesorio de orientación matriarcal que pretendía excluir una pérdida de la propiedad como consecuencia del parentesco con familias extrañas contraído por el casamiento de las hijas, derecho en el que también tenía su importancia la idea de la pureza de la sangre. Este derecho era decisivo cuando la herencia era valiosa, por eso era típico en familias regentes. El mismo privilegio disfrutaban los dioses: Zeus tuvo a su hermana Hera por esposa, en la mitología egipcia los hermanos Isis y Osiris son matrimonio, el poema indio *Rigveda* cuenta lo mismo de Yama y Iami, la mitología japonesa conoce la pareja Izanagi e Izanami y la leyenda nórdica el matrimonio de los hermanos Freyr y Freyja, que a su vez proceden del matrimonio entre los hermanos Niord y Nerthus; según Snorri Sturluson, entre los Vanes, a los que pertenecen Freyr y Freyja, estaba permitido el matrimonio entre hermanos, mientras que estaba prohibido entre los Ases. La libertad, que incumbía a los dioses y en todo caso a los soberanos, fue prohibida a los mortales corrientes: quien cometía incesto se arrogaba un derecho divino y ofendía a Zeus.

La ambivalencia del incesto, que se presenta por una parte como tabú y por otra como privilegio, se refleja en la fascinación discrepante que ejerció en la literatura. Los incestuosos de la literatura son, en contraste al menos con la realidad actual, hombres excepcionales, cuyas fisonomías mentales están matizadas por tipos que van desde el déspota tiránico y sombrío, pero nunca vulgar, hasta el noble y exclusivamente sensible realizador de su pasión. El margen de variación del motivo se produce ya por las diversas circunstancias personales, entre las cuales la menos representada es la relación de madre e hijo considerada por S. Freud como arquetípica. Puesto que en esta relación la parte femenina tiene que ser de edad considerablemente mayor que la masculina, se opone a la fundamental concepción poética de una pareja amorosa; a la mujer le corresponde casi siempre el papel de seductora, y la falta de equilibrio entre las partes conduce al fracaso o a una solución cómica. Distinto es el caso de la relación amorosa entre la madrastra y el hijastro, caso que se trata con simpatía, porque aquí el incesto no atenta contra el parentesco de sangre, sino sólo de ley y porque la segunda mujer, considerada joven, se adapta por la edad al hijastro. La relación entre padre e hija es

la más frecuente en la realidad actual y, según los esquemas literarios del motivo, parece más comprensible para la fantasía poética que la relación madre-hijo, máxime cuando la hija parece la imagen viva más joven de la madre difunta. La estructura familiar patriarcal de tiempos anteriores hace que el padre incestuosamente celoso, que vigila a la hija, no aparezca como mera figura de ficción, sin embargo esta relación conserva algo de violento, ya que aquí la vejez quiere rejuvenecerse a costa de la juventud y distrae a ésta de la orientación extrafamiliar de sus funciones. Además la hija puede encontrarse en una dependencia emocional autoritaria de su padre y aliarse con él contra los perturbadores de la relación prohibida, pero la mayor parte de las variantes del motivo la muestran como pasiva, si no totalmente opuesta, de modo que el padre se ve impedido de llevar a cabo el incesto. La mayor amplitud de desarrollo la adquirió el incesto entre hermanos, que a menudo es tratado con simpatía y en el que la búsqueda de un compañero de la misma condición parece encontrar su cumplimiento basado en iguales factores hereditarios.

Otros esquemas del motivo se infieren también de la diferencia entre un incesto consciente o uno inconsciente. El incesto inconsciente, facilitado por la aparición de parientes extranjeros, ocultos o desconocidos, apenas puede concebirse —al menos en la literatura moderna— como realización encubierta de deseos incestuosos inconscientes y reprimidos, en el sentido del psicoanálisis, sino que tiene la función —condicionada por la combinación con el motivo del — origen desconocido— de conducir a una escena de reconocimiento. Si este reconocimiento tiene lugar antes de llevarse a cabo el incesto, se caracteriza entonces porque impide el incesto. En este caso se juega sólo con el fuego del incesto del mismo modo que en el caso de la situación inversa, en la que los supuestamente ajenos a la familia no se manifiestan como parientes, y los supuestos parientes se manifiestan como no parientes.

La supresión del peligro de incesto y la unión de los amantes, hasta entonces infelices y desesperados, al descubrirse que no son parientes, se aplica como solución del conflicto sobre todo en la relación amorosa entre supuestos hermanos. El origen oculto pre- o extramatrimonial (C. F. Meyer, *Die Richterin*, novela corta, 1885; T. S. Eliot, *The Confidential Clerk*, comedia, 1953), la sustitución

de un hijo (F. Beaumont/J. Fletcher, *A King and No King*, drama, 1611; J. Dryden, *Love Triumphant*, tragicomedia, 1694; J. M. R. Lenz, *Der neue Menoza*, comedia, 1774) o la adopción (P. Heyse, *Der Wein Hüter* en *Meraner Novellen*, 1862-63) hacen que personas jóvenes se tengan por hermanos y el descubrimiento los libere luego de la obligación a la renuncia. Para aumentar el efecto de la sorpresa se duplica el motivo, instituido generalmente en el teatro, por ejemplo en F. L. Schröder (*Der Fähnrich*, drama, 1782), cuyo protagonista se entera al principio para desdicha suya de que es hijo ilegítimo de su futuro suegro, pero luego para su suerte se le informa de que su novia a su vez no es hija de su padre, o en H. Bahr (*Die Kinder*, comedia, 1910), que mediante un trueque de los padres varones deja el camino libre para el matrimonio a los amantes. El conocimiento del no parentesco puede, en cambio, dar lugar a un desenlace trágico, cuando el «hermano» está casado y la realización del amor significaría adulterio (H. Ibsen, *Klein Eyolf*, drama, 1894). En H. de Balzac (*Le Vicaire des Ardennes*, novela, 1822) el conocimiento demasiado tardío provoca la ruptura del — voto de castidad impuesto por el estado sacerdotal y la muerte de la mujer tras descubrir este pecado. Una ligera variante la ofrece Goethe en la comedia *Die Geschwister* (1776), ya que aquí sólo una parte, Marianne, está en la creencia del parentesco y es el cortejo de otro hombre lo que consigue la aclaración de su sentimiento y la revelación de su origen. Por parecida supresión de parentesco intentó el español J. de Matos Frago (*El marido de su madre*, mediados del s. XVII) atenuar incluso el incesto del argumento de I Gregorio entre madre e hijo.

También se impone sobre todo en el afecto entre hermanos la función opuesta de la escena de reconocimiento, que tiene lugar antes de consumarse el incesto, de declarar como parientes a los amantes y separarlos. Ya fue utilizada por Menandro (s. IV/III a. de C., *La tonsurada*), que lleva a un calavera apasionado al convencimiento de que ha galanteado a su propia hermana, y siguiendo a Menandro también lo utilizó Plauto (s. II/III a. de C.), que en *Curculio* hace que el amante de una hetaira principiante se identifique a tiempo como hermano de ésta, y en *Epidicus* hace que la vacilación de un amante entre dos mujeres termine al descubrir su parentesco de hermano con una de ellas. La relación de parentesco puede anunciarse mediante signos que impidan el amor: por un te-

mor que raya en el respeto (J. B. de Villegas, *La morica garrida*, princ. s. XVII), por una cruz que ambos amantes tienen marcada en el pecho desde su nacimiento (Calderón, *La devoción de la cruz*, drama, 1634) o por fenómenos sobrenaturales (C. Brentano, *Romanzen vom Rosenkranz*, aparecido en 1803/12). La misma intención persigue la caracterización del amor de Agathon por Psyque, en la novela de Ch. M. Wieland (*Agathon*, 1776-67), como pasión juvenil que al cabo de unos años de separación puede convertirse fácilmente en afecto fraterno. De modo parecido L. Tieck (*Peter Lobe-recht*, novela, 1795) separó a los amantes en el día de su boda y no reveló su parentesco de hermanos sino al cabo de unos años de separación y enfriamiento. Esta variante, tratada generalmente de una manera no trágica, incita a cruzamientos y desdoblamientos del motivo, como por ejemplo en la ópera de G. B. Pergolesi *Lo frate 'nnamorato* (1732), en la que el protagonista ama con igual afecto a dos muchachas que resultan ser hermanas suyas, y luego se dedica a otra que hasta entonces había pasado por hermana de él; o en la comedia de Kotzebue *Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewussten* (1815), en la que una condesa se enamora de su hermano disfrazado de caballero y un conde se enamora de su hermana disfrazada de arrendataria, desarrollándose las situaciones aparentemente incestuosas hasta el límite que permite el buen gusto.

El problema, esencial en esta variante, de transformar la relación amorosa en amor fraterno fue solucionado en muchos casos de un modo psicológicamente insuficiente y teatralmente forzado, así por ejemplo en la obra de Lessing *Nathan der Weise* (1779), en la que el caballero del Temple deja a un lado los prejuicios de su estado y religión por amor a Recha y poco después, de acuerdo con el ideal de un hombre dirigido por la razón, se resigna al afecto fraternal. En otros casos la extinción del amor o el paso a un afecto fraternal se ve facilitado porque el amor es aún poco profundo y el interés se desplaza hacia la superación del origen que se da a conocer (L. Anzengruber, *Der Schandfleck*, novela, 1876; *Der Fleck auf der Ehr*, drama, 1889; H. Ibsen, *Espectros*, drama, 1881; G. B. Shaw, *Mrs. Warren's Profession*, drama, 1898). Muy raras veces aparece también la variante con la aclaración que impide a tiempo el incesto inminente entre padre e hija, por ejemplo, en el drama *The Thracian Wonder* (1661) publicado falsamente como obra de J. Webster/W. Rowley.

En una serie de obras la aclaración del parentesco sirve no sólo para separar a dos amantes, sino además para unir a quienes están destinados el uno para el otro. Si ya Plauto (*Epidicus*) resolvió la situación del — hombre entre dos mujeres excluyendo a una de ellas como hermana de él, una solución semejante se puede encontrar para el caso de una muchacha cortejada por dos hombres (Boccaccio, *Decamerone*, V, 5, 1470, dramatizado por J. Nardi, *I due felici rivali*, 1513; A. Dumas padre, *La Conscience*, drama, 1845); el conocimiento del parentesco puede también poner fuera de juego a un entrometido en la relación amorosa de una pareja (J. Barclay, *Argenis*, novela, 1621), como sucede en D. Diderot (*Le Fils naturel*, drama, 1757) aunque sólo después de haberse purificado moralmente la atmósfera, es decir, Dorval ha dado una — prueba de amistad devolviendo la muchacha a su novio, y ella puede también impedir un adulterio (J. Fletcher, *Woman Pleased*, drama, hacia 1620; Ph. Massinger, *The Guardian*, drama, 1633). A. v. Arnim, por otra parte, da al hecho de que Cardenio y Olimpia (*Halle und Jerusalem*, drama, 1811) conozcan demasiado tarde su parentesco de hermanos la función de justificar con alabanza la no consumación de un amor, por cuya causa Cardenio fue víctima de la pasión pecaminosa hacia Celinda.

El recurso de descubrir el parentesco separador para proteger una alianza amorosa ya existente lo aplicó A.-F. Prévost d'Exiles (*Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland*, novela, 1731-39) también a la relación entre padre e hija, cuya retroversión sin embargo sólo se consigue al volver el padre junto a su mujer; y C. Brentano (*Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, novela, 1801-02) a la relación del joven romano con su madre desconocida, amante de su amigo Godwi.

Psicológicamente satisfactorias parecen las soluciones en las que se efectúa, no sin dificultades, la renuncia de los amantes. Don Sancho en el drama de Lope de Vega *Las almenas de Toro* (hacia 1619), por ejemplo, no quiere admitir que otro posea a la identificada como hermana suya, la cual después huye de él; la hija, en *Le Philosophe anglais* de Prévost, no puede superar la pasión pecaminosa hacia su padre y muere de deseo insatisfecho; Palmira, en *Mahomet* (drama, 1741) de Voltaire, se clava el puñal del hermano no sólo para huir del odiado profeta, sino también para unirse con el hermano del eliminado por éste; en el matrimonio de Psyque con un hombre parecido a

Agathon se expresa el vínculo con el hermano, y tampoco Don César, en el drama de Schiller *Die Braut von Messina* (1803), es capaz de dar el paso hacia el amor fraterno y todavía poco antes del suicidio está celoso del hermano muerto, ya que Beatriz podía llorar a éste más que a él y más como amante que como hermano. El descubrimiento del parentesco de hermanos y la imposibilidad de un matrimonio provoca en P. B. Shelley (*Rosalind and Helen*, idilio, 1818) la muerte inmediata del novio-hermano.

En los monumentos literarios de la antigüedad la prohibición del incesto puede que haga referencia a una trama anterior refundida en la que se cometió realmente el delito. Algo parecido puede decirse del motivo del incesto inconsciente, que intenta suavizar la culpa. Sin embargo, pese a la inconsciencia, el incesto sigue siendo indicio de una maldición que pesa sobre un hombre o sobre toda una raza; actúa como una especie de arquetipo de pecado inconsciente, y el instante del conocimiento trae la inversión de la acción a favor del incestuoso. Así a la maldición que pesa sobre la raza de los atridas pertenece el incesto —tratado reiteradamente en dramas (perdidos) de la antigüedad y comprobable en Higino (*Fabulae*, 88, s. II d. de C.)— de Tiestes y su hija desconocida Pelopea, que poco después se convierte en mujer de su hermano Ítalo y da a luz a Egisto, al que Atreo tiene por hijo propio y más tarde le incita para asesinar a Tiestes; Tiestes reconoce su espada en manos del hijo, se descubre el incesto y Egisto venga luego en Atreo a su hermanastro asesinado. Carácter de maldición, predeterminado por un — oráculo tiene también el ejemplo más famoso de incesto inconsciente, el matrimonio de Ítalo-Edipo (Sófocles, *Edipo rey*, drama, 428 a. de C.) con su madre Yocasta, a cuyo marido, padre de él, ha matado antes sin conocer el parentesco, delitos que son expiados con la abdicación y autoceguera del rey, pero se continúan en el fratricidio de sus hijos.

Parecidos retoques a lo «inconsciente» pueden admitirse en dos leyendas de origen celta en torno al motivo, favorito en el norte de Europa, del incesto entre hermanos: el héroe irlandés Cu Chulain, que es considerado hijo de un dios, debe su origen a la noche de amor de su «tío», el rey Conchobar, con la hermana desconocida de éste, Dechtere, a la que luego Conchobar casa con un hombre junto al cual crece Cu Chulain. Si más tarde Cu Chulain se convierte en asesino de su hijo

desconocido para él, la maldición del incesto sigue influyendo en el caso de Mordred, hijo que el rey Arturo tuvo con su hermanastra en incesto inconsciente, según Th. Malory (*Morte d'Arthur*, hacia 1470), y que, al igual que Cu Chulain, pasa por sobrino de su padre y se convierte más tarde en adúltero y asesino de éste; también aquí la prohibida relación amorosa se cubre por un casamiento de la hermana. En la canción heroica servocroata el incesto no pretendido es igualmente indicio de una maldición que pesa sobre una familia.

En una serie de leyendas cristianas el incesto equivale a un pecado gravísimo, que no obstante puede borrarse mediante la penitencia. Ya en el siglo X está documentada la *Legende vom heiligen Metro*; el protagonista comete sin saberlo incesto con su hija y su arrepentimiento y perdón están estrechamente relacionados con la leyenda de Ítalo Gregorio (Hartmann von Aue, 1187/89), la cual, influida al parecer por la creación del motivo en el argumento de Ítalo Edipo, agrega al incesto inconsciente de madre e hijo, que comete el protagonista, el incesto consciente entre hermanos que cometen los padres, mientras que la leyenda del rey de Hungría *Albanus* (redacción latina del monje Transmundus, 2.ª mitad del s. XII) presenta al padre y a la hija como padres del incestuoso, de tal suerte que Albano se casa con su madre que es al mismo tiempo su hermanastra. Al reincidir los padres después de siete años de penitencia, no obtienen el perdón sino que son matados por Albano, quien de este modo carga sobre sí la muerte del padre, de la madre, hermana y esposa, sin embargo gracias a una vida de penitencia consigue la consideración de un santo. Otra función religiosa distinta tiene el incesto de madre e hijo en la *Leyenda de Judas* (*Legenda aurea*, 2.ª mitad del s. XIII), que explora los antecedentes de Ítalo Judas Iscariote, que le marcan como pecador irredimible: el expósito mata a su hermano adoptivo, hijo del rey, luego en su patria da muerte a su padre sin saberlo, se casa con la viuda de éste y madre suya, y tampoco como discípulo de Jesús puede desligarse del círculo diabólico de una vida maldita que necesariamente tiene que terminar en suicidio.

Junto al incesto inconsciente, cuyo autor es subjetivamente inocente pero carga no obstante con la maldición, es sin embargo el incesto consciente la variante más frecuente e interesante. Por de pronto mencionemos de las literaturas antiguas los casos en los que se comete el incesto no sólo a sabiendas sino planeado, y no por pasión punible sino

para la conservación de una raza. Así las dos hijas de Lot (*Génesis*, 19), que junto con su padre fueron salvadas por Dios de la ruina de Sodoma, emborrachan a su padre durante dos noches y se acuestan con él porque saben que nadie sino él puede darles hijos. Clothru, la hermana de los tres Find of Tara de la leyenda irlandesa (*Book of Leinster*, s. XII), pregunta a sus hermanos antes de la batalla decisiva si en el caso de su muerte dejaban heredero, para remediar su falta se ofrece a ellos y más tarde da a luz a Lugaid, el de las rayas rojas. De modo parecido, en la *Völsungasaga* (hacia 1260), Signy se ofrece —aunque sin darse a conocer— a su único hermano superviviente Sigmund para proporcionarle una ayudante, el hijo Sinfjötli, en la venganza por sus nueve hermanos y su padre. R. Wagner (*Die Walküre*, ópera, 1870), en su elaboración del argumento de los *Nibelungos*, transfirió el papel del vengador, fruto de un amor incestuoso de hermanos, al héroe central de la estirpe, Sigfrido.

En el caso del incesto cometido conscientemente pero por afecto, se dan a conocer claramente como maldición el deseo y su consumación —como en el caso del inconsciente. El incesto que el hijo de I - David, Amnón, comete en su hermana Tamar (2 Samuel, 13), es señal de una maldición que pesa desde el adulterio de David sobre su casa; la perversa inclinación de Myrrha (Ovidio, *Metamorfosis*, 10 2/8 d. de C.; *Biblioteca de Apolodoro*, s. I d. de C.) hacia su padre es un castigo impuesto por Afrodita por negarse a dar culto a la diosa; Myrrha engaña a su padre durante doce noches y luego se salva de su ira transformándose en una mirra y como tal da a luz al hijo Adonis. Un deseo unilateral de este tipo, que logra su cumplimiento mediante el engaño, se halla también en una de las historias amorosas que cuenta Partenio de Nicea (*Erotika pathemata*, hacia 20 a. de C.), en la que la madre de Periandro de Corinto le engaña haciéndole creer que es otra mujer quien le visita, y cuando él la reconoce, ella le impide con su poder demoníaco la expiación. Otras dos historias del mismo autor tratan el incesto de hermanos, siendo en un caso la parte agresiva la hermana Biblis, que se ahorca cuando el hermano la rehúye, y en el otro el hermano Leucipo, que encuentra en la madre una cómplice, hasta que el padre se interpone, y se hieren mutuamente éste y el hijo, que huye. El contemporáneo de Partenio, Pompeyo Trogo, nos informa de la reina asiria Semíramis diciendo que ésta había hecho una proposición in-

cestuosa a su hijo, suplantado por ella en el poder, y siendo muerta a continuación por él.

Para el incesto entre padre e hija cometido por el padre, la literatura desarrolló esquemas más permanentes. Raras veces se presenta el acto como fuerza bruta, como en la leyenda de Piason, que fue ahogado en un tonel por su hija a causa de la violencia empleada con ella (Estrabón, *Historika hypomnemata*, s. I d. de C.), a quien la hija, por igual razón, le presenta como manjar la carne del hijo nacido de la incestuosa relación. En este mito se evoca ya el motivo de la celosa exclusión de un novio, motivo que luego se hizo decisivo en las conexiones con la — prueba del pretendiente. Ya en el diálogo *Charidemos* (s. II d. de C.), falsamente atribuido a Luciano, fue declarada como incestuosa la relación dudosa de un padre celoso, que rechaza insidiosamente a los pretendientes de su hija y les obliga a una peligrosa prueba de pretendientes, con su hija cómplice de él o al menos sumisa a él, pero a veces también secretamente rebelde, relación que ya se trasluce en la leyenda de Pelops y en mitos parecidos, en la historia de Sithon y Pallene transmitida por Licofronte o en la leyenda de Eueno y Parpessa, explicada en los *Comentarios* de Baquilides, y tiene un cierto paralelo en el argumento asiático de *Turandot* (por primera vez en el persa Nezami, *Haft Peikar*, 1198) con las cabezas de los pretendientes rechazados enarboladas para intimidar. No mucho más tarde se encuentra esta variante como motivo sustentador en la *novela de Apolonio* deducible de la *Historia Apollonii regis Tyri* (s. V/VI) y que fue traducida en la Edad Media a casi todas las lenguas europeas: el rey Antioco oculta la relación incestuosa con su hija en el enigma que él propone a los pretendientes de ella y que, acertada o falsamente contestado, resulta necesariamente fatal para los pretendientes. Como elemento constitutivo de historias de petición de mano aparece esta combinación del motivo tanto en argumentos legendarios como en el *Wiener Oswald* (hacia 1170), en el que Aarón, para conservar a su hija, mata a unos 350 pretendientes, como en la leyenda heroica, por ejemplo, en el *Ortnit* (hacia 1225), en el que Machabell confía en la pronta muerte de su mujer para poder casarse con su hija.

En otro grupo de variantes se combina el motivo del incesto de padre e hija con el de la — esposa difamada: la bella y virtuosa heroína se mutila o huye para evitar la zarpa del criminal padre, encuentra un protector que se casa con la desconoci-

da pero que luego sucumbe a las calumnias de quienes la envidian (*Vita Offae primi*, s. XII; *La belle Hélène de Constantinople*, s. XIII; *Mai und Beafior*, s. XIII; *Emaré*, relato en verso, s. XIV; los cuentos de *Peau d'âne* y *Allerleirauh*). En algunas versiones se explica el proceder del padre en el sentido de que, al amar a la hija semejante a su madre muerta, él ama a la difunta (Ph. de Beaumanoir, *La Manekine*, hacia 1270; *Des Reusenkönigs Tochter*, en *Weltchronic* de Jansen Enikel, hacia 1277).

Junto a estos esquemas del incesto de padre e hija, el papel más importante lo desempeña en la Edad Media el esquema del incesto entre hermanos y en el caso del cometido a sabiendas tiene una estructura no muy diferente que en el caso del inconsciente. Ya en la *Vita S. Aegidii*, que se remonta al siglo X, se indica un delito cometido por Carlomagno y dado a conocer a San Egidio milagrosamente y que la *Karlamagnussaga* (s. XIII) nórdica expone cómo una relación incestuosa con su hermana Gilda o Berta, a la que él casa con otro hombre, como hicieron también Cu Chulain y Arturo a sus hermanas, y que, como sus compañeras de infortunio, da a luz a un gran héroe, Roldán el «sobrino» de Carlós. El incesto es para la concepción cristiana abandono de Dios y, pese a toda su estilización en la novela de amor, se manifiesta también en el funesto amor de los hermanos que fueron padres de † Gregorio (Hartmann von Aue, *Gregorius*, 1187/89) así como también, por ejemplo, en la canción servocroata sobre el *Zar Dushan*, cuya intención de casarse con su hermana motiva la milagrosa intervención del cielo mismo.

Un enfoque especial lo adquiere la relación, generalmente tratada con simpatía, entre madrastra e hijastro. Lo que en el caso de † Fedra no llega a colmo porque el hijastro se sustrae al amor de ella, sucede en la historia de † Estratonice (Plutarco, *Demetrios Poliorketes*, princ. s. II), ya que el padre mismo sanciona la unión del hijo enfermo de amor con su mujer (o prometida) cediéndosela. El nórdico Jörmunrek, por el contrario, reacciona al acuerdo culpable en cierto grado entre su hijo Randwer, al que mandó como pretendiente, y la hija de Sigurd, Swanhilda, por la consecuencia del — honor conyugal humillado: manda ahorcar al hijo y triturar a la mujer arrastrada por caballos, según el relato ya del *Altes Hamdirlied* de los *Edda* (s. IX al XII), que la *Snorra Edda* (1222/30) y la *Völsungasaga* (hacia 1260) desarrollan. Con ello se creó un esquema del motivo

que aparece de nuevo con la narración 44 de la primera parte de las *Novelle* (1554) de Bandello, siendo allí su exponente el joven Ugo d'Este y su seductora madrastra, los cuales tras dos años de felicidad amorosa son ejecutados por el engañado Niccolò d'Este. Lope de Vega (*El castigo sin venganza*, drama, 1632) utilizó la trama de Bandello probablemente para ocultar el argumento de I - Don Carlos, al que se ajusta el rasgo de que la joven mujer estaba antes prometida al sucesor al trono. Como en la leyenda nórdica, el hijo ha ido a buscar a la novia del padre; éste hace que el amante mate a la adúltera, cubierta con un paño, y luego él mismo mata a éste a puñaladas. Schiller (*Don Karlos*, drama, 1787) intensificó la idealización de Carlos preparada por la tradición historiográfica, hizo que no se produjera una acción punible, pero calificó claramente la inclinación del infante como incestuosa: «Las costumbres universales, el orden de la naturaleza y la ley de Roma reprueban esta pasión». Lord Byron (*Parisina*, relato en verso, 1815), que a su vez recurrió a la trama tratada por Bandello y Lope, simpatiza enteramente con el hijo, que, como en Lope, es de origen ilegal, lo cual le atormenta y toma mediante el incesto una especie de venganza en el seductor de su madre. La combinación con otros delitos, como por ejemplo el quebranto del — voto de castidad (R. Greinz, *Allerseelen*, novela, 1910), hace que se manifieste con más intensidad el carácter pecaminoso, que se concibe a la vez como infracción contra el cuarto mandamiento y determina al joven sacerdote, no a buscar el suicidio con la mujer amada, sino a la renuncia y a la penitencia. Aún más agravante resulta el nexo causal con el asesinato del hijo legítimo; pero por este asesinato Abbie (E. O'Neill, *Desire Under the Elms*, drama, 1924) no puede hacer duradera la relación apasionada con su hijastro sino que se ve impulsada con tanta mayor rapidez a denunciarse a sí misma delante del juez; también aquí el hijo concibe el incesto como venganza —por su difunta madre— contre el padre.

Para el Renacimiento y el Barroco el incesto fue uno de los delitos típicos contra la naturaleza en los que se descargaban las pasiones de los héroes negativos. Lo pueden haber inspirado ejemplos contemporáneos como los de las familias Médici y Cenci, Richelieu y Ana Bolena, acusada cuando menos de incesto. La predilección por los efectos groseros explica también una frecuencia inusitada del incesto de madre e hijo en la literatura; para su

tratamiento fue determinante la narración 23 de *Il Novellino* (finales del s. XIII) de Masuccio, en la que la madre adúltera goza, sin darse a conocer, del amor de su hijo y da a luz una hija, con la que más tarde se casa el hijo sin sospechar nada. El motivo, fijado en sus consecuencias funestas por el incesto inconsciente, fue difundido a través de Bandello, J. P. de Montalbán y Margarita de Navarra y por traducciones y en 1768 fue dramatizado por H. Walpole (*The Mysterious Mother*), con el que luego enlaza de nuevo una tradición romántica del motivo. La primera tragedia renacentista italiana con trama de libre invención, *Orbecche* (1541) de G. B. Giraldi, tiene igualmente por tema introductor el incesto entre madre e hijo: la madre de Orbecche y éste han sido asesinados por el marido por causa de la relación incestuosa de la madre con el hijo, lo que acarrea una serie de crímenes ulteriores. El dramaturgo alemán barroco D. C. von Lohenstein (*Agrippina*, 1665) no vaciló en llevar hasta los límites de lo representable el cortejo amoroso de la emperatriz romana a su hijo Nerón en una escena que se desarrolla en la alcoba.

La figura de Cleopatra, nimbada por el incesto de hermanos y tratada reiteradamente en esta época, parece que le sugirió a A. Spinelli (*Cleopatra*, drama, 1555) la invención de otra protagonista distinta del mismo nombre que mira retrospectivamente unos antecedentes llenos de incestos y es repudiada por su hermano y esposo, el faraón, porque él la sustituye por la propia hija. Un ejemplo psicológicamente interesante lo ofrece la novela corta de R. Greene *Pandosto* (1588) en el héroe titular, que condenó a su mujer a morir en la hoguera y dejó abandonada a su hija, a la que no vuelve a ver sino cuando ya está crecida y prometida y él hace lo imposible por apartarla del trato con su novio; cuando descubre su parentesco con ella, se apodera de él un arrepentimiento tan grande por su nuevo pecado que se mata en un arrebato de locura. Shakespeare, en *The Winter's Tale* (1623), eliminó hasta en sus detalles el motivo del incesto de este modelo suyo, mientras que en *Hamlet* (1603) siguió a su predecesor Kyd y sus fuentes remontándose hasta Saxo Grammaticus (s. XII) y acrecentó la necesidad de vengar el asesinato de un padre mediante el adulterio e incesto cometido por el asesino, uno de los pocos casos literariamente relevantes de incesto entre parientes por afinidad. Del proceso contemporáneo contra Beatriz Cenci, acusada de complicidad en el parricidio, tomó Ph. Massinger, en *The Unnatural*

Combat (1639), el modelo del padre que asesina a su mujer, tiene un amor incestuoso con su hija, mata en duelo al hijo vengador y él, por sus pecados, muere alcanzado por un rayo.

También en esta época mantiene el incesto entre hermanos su posición literaria. Este incesto se presenta como consecuencia fatal del incesto entre madre e hijo en la ya mencionada novela corta de Masuccio y, con el mismo signo atenuante de la inconsciencia, en el drama de J. Dryden *Don Sebastian* (1691), en el que los hermanos no hacen caso de sueños y profecías monitorias y se cercioran demasiado tarde de su parentesco. El motivo tomado de *Orbecche* de Giraldi lo modificó Sp. Speroni (*Canace*, drama, 1542) en incesto consciente de hermanos, incesto que se paga con el suicidio tras la advertencia del padre. No siempre termina la situación en tragedia irremediable; en Lope de Vega (1562-1635), *La fianza satisfecha*, un doble intento de deshonor a la hermana puede expiarse con el arrepentimiento y la penitencia y evitarse además un ulterior incesto con una hermana desconocida, y en F. de Zárte y Castronovo (*Los hermanos amantes y piedad por fuerza*, mediados s. XVII) los hermanos, que por pasión no quieren saber nada de sus vínculos de sangre, se rinden finalmente a la evidencia. El factor de maldición que tiene el motivo se manifiesta a menudo en los efectos secundarios y en la fusión con otros delitos: así el amor entre hermanos, encubierto pero no sin consecuencias, implica la venganza del cónyuge engañado y la muerte de todos los participantes (J. Ford, *Tis Pity shes's a Whore*, drama, 1633), el ambiente moralmente corrompido en torno a los Médici (Th. Middleton, *Women Beware Women*, drama, 1621) se caracteriza por una acción episódica de relaciones incestuosas entre tío y sobrina y al conocido asesinato de t Alboino por su mujer (G. Soderini, *La Rosimunda*, drama, 1683) se añade aún el delito del enlace entre hermanos, delito que al final provoca el suicidio de Rosamunda.

Una discusión suscitada por B. Mandeville (*A Search into the Nature of Society*, 1723) dentro de la nueva fundamentación racionalista de la ética y en la que participaron sobre todo H. Hutcheson, H. Bolingbroke, G.-L. Leclerc de Buffon, J. D. Michaelis y W. Paley, intentaba encontrar una base racional para la prohibición del incesto tras haberse aclarado que no había razón alguna, deducible de la naturaleza, para la prohibición y que ésta sólo había sido establecida por el uso y la costumbre. En defensa del tabú se adujeron el instinto

y las voces interiores, el respeto a los padres y el peligro de degeneración, pero al final se impuso la idea de que una corrupción en las relaciones de los familiares entre sí pondría en peligro la moralidad general. Con ello tampoco se había logrado eliminar el tabú, pero en cambio se había admitido que los sentimientos incestuosos son posibles y comprensibles. Si todavía D. Defoe (*The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders*, novela, 1722) había descrito el horror con que Moll, que por otro lado no era mojigata, se separa de su esposo identificado como hermano, bajo el influjo de Prévost se desarrolló, en la novela de Ch. F. Gellert *Das Leben der Schwedischen Gräfin von G...* (1746-48), la acción secundaria en torno al matrimonio incestuoso de los hermanos Carlson y Marianne, que no sospechan nada, produciéndose un contraste trágico y pasional de la acción principal y cuya solución sólo está en la muerte de ambos; y el drama burgués de J. G. B. Pfeil (*Lucie Woodwill*, 1756) terminaba igualmente con el suicidio de la hermana, que no sabía que el padre del amado, a quien ella envenenó porque se oponía a su matrimonio, era también el suyo propio. Si la relación incestuosa constituye al mismo tiempo adulterio, un final efectista parece exigir la caída tanto del engañado como de los engañadores (J. v. Soden, *Die Braut*, drama, 1798). D.-A.-F. marqués de Sade (*Courval ou le Fatalisme*, en *Les Crimes de l'amour*, 1800) hace que su «inocente» heroína dirija la mirada al abismo de este mundo, que no es el mejor, cuando la escena del reconocimiento revela que su antiguo seductor es su hermano, que uno, que la acosaba y a quien ella más tarde mató sin querer, es hijo de ella y de su hermano y que su marido es su padre, una cuenta de culpabilidad que sólo puede cancelar con su vida.

El marqués de Sade representa una inversión pesimista de la llamada narración moral, cuyo creador, J.-F. Marmotel, ofrece en el primer tomo de su colección (*Contes moraux*, 1761) una narración, *Annette et Lubin*, dirigida contra la prohibición del incesto en el sentido del derecho natural rousseauiano pero ejemplificada cautelosamente en dos «primos»; los personajes pastoriles del título tienen noticia de su parentesco pero no de las consecuencias de su amor, ni de la prohibición matrimonial que les afecta y de la que les exige, en reconocimiento de su «inocencia», un amable señor feudal. En cambio el incesto pretendido o cometido con premeditación es, por ejemplo, uno de los ingredientes de la falta de piedad filial en el

conflicto entre padre e hijo (J. C. Brandes, *Miss Fanny*, drama, 1766), la concupiscencia del padre hacia la hija constituye para la virtud un peligro, al que ésta sólo puede sustraerse mediante la muerte (de Sade, *Aline et Valcour*, novela, 1793), o es uno de los proyectos del vicioso de inducir a la juventud, mediante el amor incestuoso, a cometer adulterio y asesinato, de tal manera que todo arrepentimiento llega demasiado tarde (*Eugénie de Franval*, en *Les Crimes de l'amour*). Si aquí el incesto era la base para seguir cometiendo crímenes, en otro caso es la consecuencia: la asesina de los padres tampoco vacila ante el incesto de hermanos para sustraerse a la justicia (*Dorgeville ou le Criminel par vertu*, en *Les Crimes de l'amour*).

Los rasgos patológicos sexuales que aparecen en los ejemplos del marqués de Sade tienen ciertos puntos en común con las creaciones del motivo en la época romántica, cuyo interés era no tanto moral cuanto psicológico. La época en torno a 1800 vio en el incesto una forma extrema de amor extraordinario, que está siempre en contra de las reglas establecidas morales, sociales y legales, en él encontró simbolizada la propia sensibilidad narcisista y confirmado el conocimiento de los abismos en el alma humana y de lo satánico en el mundo y en el destino. Además una vía de su desarrollo se refería a elementos de la literatura trivial y a la utilización del incesto inconsciente. El drama ya mencionado de H. Walpole, basado en Masuccio, influyó en la novela de terror *The Monk* (1796) de M. G. Lewis, cuyo protagonista, como el del modelo, se da cuenta demasiado tarde de que la mujer a la que él raptó, amó y mató, era su hermana. Después de Lewis el motivo surgió en más de treinta obras del Romanticismo de terror e influyó tanto en la novela de E. T. A. Hoffmann *Die Elixiere des Teufels* (1815-16), en la que Medardo comete incesto y adulterio con su madrastra, como también en el drama de F. Grillparzer *Die Ahnfrau* (1817), en el que Jaromir pretende casarse con su hermana. La implicación inconsciente de Jaromir se debe también al género del drama fatalista, que hace que el protagonista corra como empujado hacia su crimen y se case con su hermana (A. Müller, *Der 29. Februar*, 1812), una impresión que también la produce en un plano superior la técnica narrativa analítica de L. Tieck en el cuento *Der blonde Eckbert* (1797): consiste en ir descubriendo poco a poco al protagonista el abismo de su vida que tiende a convertirse en manía persecutoria.

En el ámbito del incesto inconsciente aparece

por primera vez un desplazamiento del interés en la relación de padre e hija. El drama *Mirra* (1789) de V. Alfieri, que se refiere al mito clásico y es de efecto prerromántico, no presenta a un padre que abuse de su autoridad, sino a una hija emocionalmente vinculada a él, la cual en vano se refugia en el matrimonio para huir de sí misma y al final se suicida. Por lo demás, al igual que en la variante del incesto inconsciente, predomina la relación entre hermanos: como alianza espiritual de una pareja de soberanos orientales que, pese a renunciar a la unión, tiene que disolverse un día a favor de un matrimonio político, así en F. M. Klinger (*Geschichte Giefars des Barmeciden*, novela, 1792-94); como pasión de los padres de Mignon, pasión que no pueden destruir ni la Iglesia ni la familia, así en Goethe (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, novela, 1795-96); como incesto plenamente defendido entre personas de la misma disposición tanto física como espiritual, así en Chateaubriand (*René*, novela, 1802); sin embargo este incesto lo expía la hermana en el convento y el hermano en las selvas vírgenes del Mississippi. La igualdad de la sangre, que no repele sino que une, la destacó A. v. Arnim (*Ariels Offenbarungen*, novela, 1804) haciendo que incluso sean dos hermanos los que quieran cometer incesto con la hermana, pero el padre como juez se lo impide. El incesto con la monja, hermana de la propia mujer, en *Romanzen vom Rosenkranz* (publicados desde 1804 a 1812) de C. Brentano, suscita en los hijos el peligro del incesto entre hermanos. Si estos autores románticos hicieron experimentos con el motivo del incesto como situación extrema, en la obra de Lord Byron se condensó lo que él vivió y lo que más tarde motivó la formación de un argumento de Byron. En *Manfred* (drama, 1817) el protagonista habla con el espíritu de Astarte, que era el eco de su alma, y amarla fue su mayor pecado; en *Calin* (drama, 1821) el hijo de la primera pareja humana es inocentemente el marido de su hermana, sin embargo Lucifer anuncia que esto en tiempos posteriores será pecado. El motivo del incesto en *The Bride of Abydos* (1813) lo borró Byron por consejo de sus amigos, igual que P. B. Shelley en *Laon and Cythna* (relato en verso, 1817) tuvo que transformar, por deseo del editor, el delirio amoroso de los hermanos en el de compañeros de juegos, aunque la obra termina con la muerte de ambos en la hoguera y la visión de una purificación. Por el contrario, al configurar el argumento de Cenci (*The Cenci*, drama, 1819) Shelley se atiene al mo-

delo del motivo: un padre que por envidia y celos oprime a sus hijos y que aquí incluso por odio deshonra a su hija; la novela corta de Stendhal *Les Cenci* (1855) es parecida. El tema de Cenci se evoca también en la novela de H. Melville *Pierre or the Ambiguities* (1852): para el protagonista un demoníaco ídolo de amor resulta ser su hermanastra, cuya postergación quiere él reparar, para conservar la fama del padre muerto, mediante un matrimonio aparente concertado con ella, sin poder luego soportar la represión de la sexualidad, que finalmente se desahoga en un arrebato de destrucción. Que el motivo del incesto se consideró como elemento integrante de la literatura romántica lo demuestra un drama del joven P. Mérimée, *La Famille de Carvajal* (1828), que caricaturiza a la Ecole satanique y en el que la hija mata al padre, que la persigue.

Después de haber sido comprendida y defendida por el Romanticismo la problemática humana del incesto, éste perdió la categoría de gran delito y adquirió más el carácter de una implicación fatal. La literatura moderna no acometió contra este tabú como contra otros, ya que para ella el incesto siguió siendo una vivencia esotérica de individuos. La variante paliativa del incesto inconsciente fue retrocediendo.

El incesto entre madre e hijo es el que con más fuerza seguía llevando el signo de lo criminal; bien en el sentido de que la madre seduce al hijo, ya en vida del padre (G. af Geijerstam, *Nils Tufveson*, novela, 1902), o bien que el hijo, una vez que ha sorprendido a la madre con su amante, no puede imaginársela ya como madre y a la muerte del padre ocupa el lugar de éste (St. Vacano, *Sündige Seligkeit*, drama, 1909). La actualización de esta variante mediante tesis freudianas se manifiesta tal vez en el drama de A. Bronnen *Vatermord* (1920), en el que la madre aparece como seductora.

Con algo más de simpatía se trataron las inclinaciones incestuosas entre padre e hija. En el marco de una descripción naturalista del ambiente aparecen éstas también como burda codicia del hombre, de la que huye la hija (F. v. Saar, *Die Steinklopfer*, novela corta, 1873; G. Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, drama, 1889). El incesto cometido conscientemente puede conducir a un complejo de culpabilidad que ya no es posible desechar (A. Holz, *Sonnenfinsternis*, drama, 1908) igual que el incesto cometido inconscientemente por una de las dos partes (H. Ibsen, *Rosmersholm*, drama, 1886) o incluso por las dos (L. Pirandello, *Sei personaggi*

in cerca d'autore, drama, 1921). Se aduce en descargo del padre el rasgo tradicional del parecido que tiene la hija con la madre y que cautiva al padre; en G. de Maupassant (*Jocaste*, novela corta, 1883) termina en matrimonio consciente de padre e hija; en I. Kurz (*Vanadis*, novela, 1931), tras el intento del padre de arrastrar consigo a la hija a un torrente, termina con el autoenquistamiento de éste en un manicomio; en M. Frisch (*Homo Faber*, novela, 1957), con el reconocimiento de la vida no «calculable» como abismo de culpa y complicación. Mientras que la novela de V. Nabokov *Lolita* (1955) sabe sacar todos los matices del arrebató al culpable amor entre la hijastra y el padrastro, que se ha casado con la madre sólo por causa de la hija, A. Moravia (*L'attenzione*, novela, 1965) sondea la misma situación para hacer que su protagonista escritor, que ve la propia vida como argumento, renuncie por razones de gusto al tema facilón.

En la literatura moderna el mayor interés va dirigido también al incesto entre hermanos. La entrega recíproca trae consigo la falta de contacto social y el suicidio (A. Wilbrandt, *Untrennbar*, novela corta, 1885; G. D'Annunzio, *La città morta*, novela, 1898), demencia (G. D'Annunzio, *Forse che sì, forse che no*, novela, 1909), languidecimiento solitario pese a la penitencia monástica (E. Strauss, *Schwester Euphemia*, novela corta, 1909), en el hombre homosexualidad e intento de matar al rival (O. J. Bierbaum, *Prinz Kuckuck*, novela, 1906-07) y es en la primera Guerra Mundial signo distintivo de una juventud que ha degenerado en el capricho indisciplinado y desenfrenado (F. v. Unruh, *Ein Geschlecht*, drama, 1917). El factor selectivo del motivo se acentúa al ponerse de relieve una especial esfera vivencial: los poemas (1.913 y 1.914) de G. Trakl colocan a la hermana querida bajo las salvadoras imágenes directrices del Yo lírico atormentado por un sentimiento de pecado; en G. Hauptmann (*Der Ketzer von Soana*, novela corta, 1918) la vieja pareja de hermanos lleva una vida interiormente tranquila con una inocencia pastoril y pagana; los nobles hermanos bálticos (F. Thiess, *Die Verdamnten*, novela, 1923) aceptan con pureza renovada un amor concebido sólo como condenación; de modo parecido en la novela *Bruder und Schwester* (1929) de L. Frank la mujer supera finalmente el miedo y vuelve a su esposo-hermano; incluso el suicidio de la hermana cuando de pronto se casa el hermano (W. S. Maugham, *The Bookbag*, novela corta, 1933) no

hace más que subrayar la felicidad gozada antes, y la relación amorosa de los hermanastros Ava y Ada (V. Nabokov, *Ada, or Ardor*, novela, 1969) tiene lugar en un planeta irónicamente utópico, Anti-Terra. El factor selectivo, sin embargo, puede valorarse como solipsismo de una pareja estetizante y esnobista (Th. Mann, *Wälsungenblut*, novela corta, 1921), como rasgo distintivo del exceso erótico de un mórbido mundo de la nobleza (Th. Wilder, *The Cabala*, novela, 1926), indicio de la caída de una familia (W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, novela, 1929), de la inversión de ésta y de su presuntuosa pseudoexistencia (J.-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, drama, 1959), así como en F. Sagan (*Château en Suède*, comedia, 1960) el hecho de que la castellana dependa sexualmente de su hermano indica la forma pervertida de la convivencia en el castillo. La ambigüedad de las relaciones fue examinada en todos sus aspectos sobre todo por J. Cocteau (*Les Enfants terribles*, drama, 1929), quien más tarde también trata el motivo más frívolamente en la obra de pasatiempo (*La Machine à écrire*, 1941), por A. Camus (*Calígula*, drama, 1942) y por R. Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*, novela, 1930 a 1943). Cocteau desarrolló el paulatino cambio de una relación íntima de hermanos a una servidumbre del hermano caracterizada por la exclusión de todas las otras vinculaciones, servidumbre de la que sólo se puede liberar por el suicidio; Camus desarrolló la transformación del César en un tirano nihilista condicionada por la muerte de su hermana querida, y Musil describió el amor incestuoso, que en las obras antes citadas se basa en una igualdad psico-mental imaginable sólo entre hermanos, como una disposición de vida liberal, que triunfa sobre el convencionalismo social, pero también como punto extremo de una implicación del Yo del protagonista, que tiene que ser superada; los criterios psicológicos ya ensayados por el Romanticismo continúan influyendo aquí.

O. Rank, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, Viena², 1926; A. H. Krappe, «Über die Sagen von der Geschwisterehe im Mittelalter» (*Archiv*, 167), 1935; P. L. Thorslev, «Incest as a Romantic Symbol» (*Comparative Literature Studies*, 2), 1965; H.-S. Daemmrich, «The Incest Motif in Lessing's "Nathan der Weise" and Schiller's "Braut von Messina"» (*Germanic Review*, 42), 1967.

J

Jugador.—En la mayoría de las culturas existen los juegos de azar. En la antigua India se practicaron juegos de dados con objetos apropiados como virutas, nueces y cauríes; los etruscos poseyeron ya un dado de seis caras; los griegos y romanos jugaron con tabas (astrágalos) o dados y combinaron el juego de dados con el de tablas; los germanos conocieron tanto el juego de dados como el de tablas y se imaginaron a sus dioses jugando en tableros de oro. El juego del ajedrez es de origen indio, se menciona en el *Libro de los Reyes* (hacia 1000) del persa Firdusi y se conoció por mediación árabe en los países mediterráneos. Los naipes, procedentes de la India o Asia central, llegaron con el budismo, ya en el siglo VII, a China y Japón, y en el siglo XIII a Europa, probablemente a través de los cruzados. En una serie de pueblos, por ejemplo en los indios, los juegos de azar tenían un significado cultural, los dioses protectores asistían a los jugadores, y las fórmulas mágicas podían conjurar o cambiar la suerte. Griegos y romanos utilizaron el lanzamiento del astrágalo como un oráculo, para el que existían especiales lugares de culto. También en la *Völuspá* de los *Edda* (hacia 1240) la indicación de que los Ases rejuvenecidos volverían a encontrar, tras el ocaso de los dioses, sus tableros de oro, hace suponer la relación cultural del juego.

La suerte en el juego pertenece, como en cualquier otra competición, al ámbito de lo sagrado, de lo mágico. Sin embargo, mucho más que en la competición deportiva, el auténtico compañero del jugador en el juego de azar no es el adversario, sino el destino. Jugar significa una provocación del destino, en la que un jugador está dispuesto a «jugarlo todo a una carta», aunque la esperanza de un resultado feliz domina al provocador. La partida puede ser de índole simbólica o material, lo que

importa sin embargo al jugador apasionado, no es tanto la ganancia cuanto el prestigio de la victoria, la codicia (→ sed de oro, avidez de dinero) es sólo un estímulo secundario. Tácito (*Germania*, 98 d. de C.) habla del juego de dados practicado con parsimonia y seriedad pero con pasión entre los germanos, que en el último lance se jugaban incluso la libertad y la vida y, si perdían, se dejaban atar sin oponer resistencia como esclavos. La aventura del juego de azar le parece tan desesperada al no participante porque ningún resultado previsible de alguna manera se corresponde con el gasto de tiempo, de energía y de dinero y ni la sagacidad o habilidad, ni la fuerza o el valor pueden influir en la respuesta del destino. En realidad es la desesperación la que en muchas composiciones literarias sobre el motivo del jugador constituye el fundamento de este riesgo, que puede encauzar el curso del destino por otra vía más afortunada. Sin embargo el «corregirlo» mediante artimañas ilícitas, mediante trampas, se opone a la esencia del juego, porque el engaño precisamente elude el riesgo necesario de exponerse para bien o para mal al destino.

Como símbolo de implicación fatal, juego y jugador forman parte de un patrimonio motivico de la literatura muy antiguo. La acción principal de la antigua epopeya india *Mahābhārata* (s. V a. de C. - s. IV d. de C.) es provocada por la pasión de juego de Yudisthira, uno de los cinco hijos del rey Pandu, que desafía a sus primos y en 18 jugadas arriesga todos los tesoros, la libertad de sus hermanos y de sí mismo y finalmente a Draupadi, la esposa común de los cinco hermanos. Sin embargo, el jefe de la parte contraria, a ruegos de Draupadi les regala a ella y a los cinco hermanos, pero los destierra a todos por 13 años. En cambio el rey Nala,

desafiado al juego por su hermano, poseído por un demonio envidioso (*Nala y Damayanti*, relato escasamente relacionado con la acción principal de la epopeya), entre en razón en el momento en que el hermano le exige también como apuesta del juego la esposa Damayanti, una vez perdido el poder y el reino; Nala renuncia a su dignidad y marcha con Damayanti al extranjero, pero vuelve con ella tras la separación y el sufrimiento y entonces convencido de que le ha abandonado su demonio, se juega a la mujer contra la apuesta del hermano, que es el reino, y gana. En los *Jataka*, narraciones procedentes tal vez ya de la época prebudista y que Buda, según el *Sutta-piṭaka* (s. III d. de C.), habría contado a sus discípulos para instruirlos, se menciona varias veces la concurrencia de fuerzas mágicas en el juego y la intervención de genios tutelares. En el *Jataka* 62 el bodhisatva, en el juego con su sumo sacerdote, conjura la suerte mediante una canción de juego, de tal modo que siempre vence al sacerdote y éste recurre, para protegerse, a una muchacha aislada del mundo exterior, pues una amante fiel trae suerte en el juego; pero el rey hace seducir a la muchacha y gana de nuevo.

Mientras que en la literatura india se concebía ya la implicación trágica mediante el juego, el motivo del jugador en la literatura de la antigüedad clásica no ha hallado expresión alguna digna de mención, ni siquiera en la comedia. Se puede pensar que la popularidad del juego, corroborada por numerosos hallazgos de astrágalos en los sepulcros, no se sentía como contraproducente y su difusión era notoria, sobre todo entre la juventud, y tal vez tampoco haya causado peligros graves porque en el juego más frecuente, que era un juego de máximo número de tiradas, la ganancia la constituían los astrágalos del perdedor. Donde el juego provocaba un daño público, como el juego lucrativo con cuatro dados, se intervenía mediante una prohibición, por ejemplo en la Roma del siglo II a. de C. Tampoco en la literatura nórdica antigua tuvo importancia el motivo del jugador, y en la literatura medieval de orientación cortesana el ideal de la «Máze» sobre todo pudo haber sido perjudicial al motivo.

La escena en la que los soldados se echan a suertes la túnica de Cristo, escena mencionada en los *Evangelios* y que pertenece a los elementos realistas de la epopeya religiosa y de las representaciones medievales religiosas, no sirve para expresar

lo demoníaco del juego ni la implicación de los jugadores, sino la ignorancia y la indiferencia con la que los soldados hacían depender de la caída de los dados la posesión de un objeto tan precioso.

También en la literatura burlesca europea de finales de la Edad Media las narraciones en las que unos tramosos engañan en el juego a ciudadanos y campesinos constituyen fenómenos marginales aislados. En Boccaccio no se presenta más que un solo relato (*Decamerone*, IX, 4) en el que tiene cierta importancia el motivo del jugador y en el que la manía del falso amigo por el juego le lleva hasta perder la ropa y malversar el dinero de su señor, con el que le unían lazos de amistad, pero se insiste en la broma pesada por la que el jugador hace pasar al otro por ladrón y a sí mismo por robado, se apropia del caballo y ropa de éste y escapa. El juego de dados y el de naipes son en el siglo XVI indicios de vida licenciosa, tanto en las dramatizaciones del argumento del *† Hijo Pródigo* como en la representación de la vida estudiantil (Ch. Stimmius, *Studentes*, drama, 1545) y escolar (J. Rasser, *Spiel von der Kinderzucht*, drama, 1573). Todavía A. Wichgraf (*Cornelius relegatus*, comedia, 1600) y J. G. Schoch (*Comedia vom Studentenleben*, 1657) están en esta tradición del motivo.

Partiendo de la misma base de crítica social se impuso el motivo del jugador en la novela picaresca, una vez que M. Alemán lo había convertido en elemento constitutivo de su *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604). A la cínica delincuencia de Guzmán se corresponde el hecho de que aprende en el ambiente picaresco de Madrid diversas formas de juego fraudulento y se entrega tanto a él que esta pasión desenfrenada le cuesta más tarde su puesto en la casa del cardenal romano, pero por otra parte le permite volver como hombre rico a su patria tras el golpe fraudulento que da en Génova; el juego como fascinación, que es más fuerte que el frío cálculo del pícaro, está concebido aquí en la literatura moderna por primera vez al menos de una manera descriptiva. También el Pablos de F. de Quevedo y Villegas (*Historia de la vida del Buscón*, 1626) es un tahúr experto, que lleva consigo cartas y dados falsos y se pone a jugar disfrazado de hermano benedictino para inspirar confianza, mientras que en el escudero de V. Espinel (*Vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618) es significativo de su calidad moral superior el hecho de que, si bien se entrega al juego, sin embargo no hace trampas y de que éste carece de importancia

también para la acción. En la novela picaresca alemana de H. J. Ch. v. Grimmelshausen (*Der Abenteurliche Simplicissimus Teutsch*, 1669) se podía percibir el motivo sólo de una manera alusiva con el acento moralizador del *Guzmán de Alfarache*, que el autor había conocido en la versión alemana de Ägidus Albertinus (1615): en el campamento de Magdeburg Simplicius es prevenido por su preceptor contra el lugar de juego de los soldados y contra el juego.

El hecho de que el escudero de Espinel se entregue al juego precisamente durante la vida ociosa, en una corte principesca de Zaragoza, indica el cambio que se operó en el siglo XVII con la validez y difusión del juego. Si hasta entonces fue, como lo demuestra también su repercusión en la literatura, un pasatiempo de colegiales, estudiantes y soldados y se cultivó para distraer el aburrimiento en solitarias mansiones de la nobleza, en la corte de Luis XIV alcanzó la importancia de una diversión preferida, incluso obligada, que se extendió como auténtica epidemia, prendió también en los miembros femeninos de la nobleza y de la burguesía y produjo el nacimiento de casas de juego oficiales explotadas comercialmente. A partir de la segunda mitad del siglo se promulgaron reiteradamente leyes que debían prohibir el juego en sus abusos, pero quedaron casi siempre sin efecto.

La comedia, como instrumento literario que más señalaba al futuro y se burlaba de los vicios en el siglo XVII, se interesó por el problema actual ya con *The Gamester* (1633) de J. Shirley. Aquí, en una trama tomada de la octava narración de *L'Heptaméron des nouvelles* (1558) de Marguerite de Navarre sobre un hombre que sin querer se convierte en — cornudo, se injertó el motivo del jugador en el sentido de que el esposo Wilding, convenido con su propio pupilo y obsesionado por el juego, envía a su amigo a la cita que debe ser percibida sin embargo no por la muchacha cortejada, sino por la esposa aliada con ésta; cuando Wilding a la mañana siguiente oye que su mujer había ocupado el puesto de la esperada, establece rápidamente un matrimonio entre el amigo y la muchacha, para enterarse luego que él había sido doblemente engañado, la cita no había tenido lugar y él se había visto privado, sin necesidad, de una amante. El conflicto entre juego y amor continuó siendo también característico del motivo. J.-F. Regnard (*Le Joueur*, 1696) hace que el frívolo joven Valère, siempre que no le espere el juego, tenga tiempo para la amada, que al final se separa

de él cuando éste empeña el valioso retrato de ella, pérdida de la que sabe consolarse en el juego como auténtico jugador que es. Muy semejante a la de Regnard es la acción de *Le Chevalier joueur* (1697) de Dufresny, mientras que en L. Riccoboni (*Le Joueur*, 1718) el conflicto aparece modificado en el sentido de que la amada nada sabe sobre el vicio de su amigo, dedicado aparentemente a sus estudios y le abandona cuando descubre el engaño.

Un juicio más duro emiten las comedias que arremeten contra el vicio femenino del juego. La primera que puede considerarse con esta temática es *La Joueuse dupée ou l'intrigue des académiciens* (1663) de J. de la Forge, cuya protagonista es una jugadora fanática, que descuida al marido y a la hija, e incluso pierde su encanto femenino para engañar a otros jugadores. Obsesión parecida domina a Flavia (R. Poisson, *Les Femmes coquettes*, 1670), que saca a su tío dinero, supuestamente para instituciones piadosas pero se lo gasta en el juego, así como a Madame Orgon (E. Dancourt, *La Désolation des joueuses*, 1687), que por su pasión del juego pierde todo sentimiento de honor y decencia, pone en juego la dote de su hija y quiere prostituirla incluso con un tahúr. Parecidos personajes femeninos dominan la escena en *Les Bourgeoises à la mode* (1692) de Dancourt. Junto a los jugadores empedernidos figura el tipo del aventurero y tahúr, por ejemplo Toutabas en Regnard y el Chevalier en *La Désolation des joueuses* de Dancourt, y en Poisson también el del tahúr profesional, que luego como personaje secundario encuentra aplicación incluso en obras en las que el motivo del jugador no ocupa el puesto central (G. Farquhar, *Sir Henry Wildair*, 1701; G. E. Lessing, *Minna von Barnhelm*, 1763).

Los jugadores del Barroco son alegres, se entregan a su pasión despreocupadamente y a menudo sin escrúpulos y saben consolarse de sus pérdidas humanas. El siglo XVIII con su fe en la razón y en la virtud vio el problema de otra manera. En el caso más favorable el jugador podía corregirse, tendencia que puede verse especialmente en las adaptaciones de Regnard: ya S. Centlivre (*The Gamester*, 1705) «salvó» al jugador mediante el indulgente amor de Angélica, que, disfrazada de hombre, le gana su propio retrato, y C. Goldoni (*Il giocatore*, 1750) le «corrigió» y así pudo llevarle también a un final feliz en el amor; en cambio el alemán J. G. Dyk (*Das Spielerglück*, 1773), con un sentido artístico más fino, tomó de Goldoni sólo algunos rasgos cómicos y conservó el final irónico de Re-

gnard, lo elevó incluso haciendo que fuera engañosa la suerte de los tres jugadores afortunados que aparecen en él. Sin embargo el jugador incorregible tenía que terminar trágicamente, ya que la pasión desenfrenada atenta contra la razón y contra la ley moral. Además el jugador era representado de tal manera que le estaba asegurada la simpatía del público, por lo que a su vez crecía la función de la seducción y del seductor, al que se le atribuía la mayor parte de la culpa. Así de un modo significativo el desdichado protagonista de la novela de A.-F. Prévost d'Exile *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), debido a su servidumbre erótica, se deja iniciar por el hermano de Manon en las trampas del juego para poder sostener su costosa vida y la de sus dos hermanos. El paso decisivo hacia la tragedia del juego en el siglo XVIII lo dio A. Hill (*The Fatal Extravagance*, drama, 1720) al relacionar la trama de la *Yorkshire Tragedy* (1608) anónima, basada en un hecho contemporáneo, la historia de un fanático libertino, con el motivo del jugador no existente en el modelo: el jugador Belmont arruina a su familia y a su más fiel amigo, intenta inútilmente envenenar a su mujer e hijos para preservarlos de la vergüenza, sin embargo no puede matar en duelo al hombre que le indujo al juego, y se suicida momentos antes de llegarle la noticia de una gran herencia. A partir del drama de Hill y conservando el efecto de la herencia que sigue al suicidio desarrolló E. Moore (*The Gamester*, 1753) la más famosa tragedia del siglo XVIII sobre el juego, en la que Beverley, el seducido, es incomparablemente más noble pero también mucho más inestable; el seductor Stukely, en cambio, elevado a la categoría de intrigante y falso — consejero, que a la seducción agrega fines egoístas, desea a la mujer de Beverley, se finge arruinado y, para su supuesta salvación, exige de Beverley la última propiedad de su mujer, las joyas. El amigo y futuro cuñado de Beverley, Lewson, que le previene, debe ser eliminado por cómplices de Stukely, pero éstos delatan, aunque demasiado tarde para Beverley, las intenciones del intrigante.

La acción de la tragedia burguesa de Moore apareció en el mismo año también como relato, y numerosas adaptaciones de la obra se encargaron de popularizar el motivo del jugador. En una traducción manuscrita de D. Diderot (1759) se apoya la versión difundida de J.-B. Saurin (*Béverlei*, 1768), que motivó la intriga de Stukely por una antigua — rivalidad en torno a la mujer de Beverley, y

en una segunda versión de 1769 renunció al trágico final: Beverley desiste del suicidio gracias a su hijito, que le habla en sueños, y además recupera su fortuna, que le había quitado Stukely, ya que éste es asesinado por sus cómplices. A Saurin se ajustó la tan representada adaptación de F. L. Schröder (1785) y una comedia anónima aparecida en 1784 con el título de *Die verdächtige Freundschaft*, cuyo autor concentró en uno los papeles de Stukely y Lewson: el seductor es en realidad un amigo que debe su vida a Beverley y quiere adoctrinarle mediante su intriga sobre lo nocivo del juego. La intriga contra el vicio del juego, como mera medida pedagógica, se empleó ya poco antes en una comedia de G. Meissner (*Der Schachspieler*, 1782), en que el desconocido vencedor en el juego resulta ser al final, como sucede también en S. Centlivre, la novia del perdedor, a la que éste incluso la había puesto como precio y perdido. A. W. Iffland, en cambio, en el melodrama *Der Spieler* (1798), ajustó la dialéctica de ambos personajes a la situación de gran patetismo de Moore, al hacer que el débil barón Wallenfeld fuera inducido y engañado por el astuto aventurero Posert. La mezcla motivica de Moore e Iffland se vuelve a encontrar luego, adornada con elementos de la dramática fatalista típicos de la época, en *Drei Tage aus dem Leben eines Spielers* (1827) de L. Angely.

El Posert de Iffland representa no sólo una variante del tipo de seductor, característico del teatro burgués, sino al mismo tiempo una etapa en la línea evolutiva de aquel tahúr profesional, el «griego», que no se halla en una relación personal con su víctima, sino que acecha a unos principiantes cualquiera para expoliarlos. Este tipo es ya conocido como personaje secundario en comedias del siglo XVII y en Prévost, se encuentra en la comedia *Der elfte Junius* (1723) de L. Holberg y como papel efectista en *Minna von Barnhelm* de Lessing. F. M. Klinger (*Die Falschspieler*, 1782) lo puso en el centro de una acción cómica que tomó de *Zur Geschichte des menschlichen Herzens* (1775) de Ch. F. D. Schubart, el mismo relato del que Schiller desarrolló *Die Räuber*. El hijo, desplazado por la intriga del hermano, no se hace aquí bandido sino tahúr, pero se reconcilia con su padre y se enamora de su prima, a la que quiere raptar; a consecuencia de ello es herido en duelo por su futuro cuñado y, por la herida, se ve obligado a renunciar a la vida de tahúr, no se sabe si para siempre. Una nueva versión de 1815 suprimió el duelo y la duda del final: el amor vence al aventu-

tero y lo «corrige». También el actor D. Beil (*Die Spieler*, 1785) hizo que su tahúr, el conde Kurta, convertido en delincuente, se arrepintiera al final gracias a la nobleza de alma del adversario engañado y herido por él. La línea evolutiva del tahúr nos conduce luego desde Kurta al Posert de Iffland. A. v. Kotzebue utilizó el tipo del tahúr profesional no sólo en la comedia *Der Gimpel auf der Messe* (1805) con el personaje episódico del barón Würfelknochen, imitada de *Der elfte Junius* de Holberg, sino sobre todo como personaje central en la comedia *Blinde Liebe* (1806), en la que el tahúr, conde Qualm, es desenmascarado por su novia, pero no le abandona el buen humor y se consuela de su contrariedad. Con ello vuelve el motivo del jugador a la variante no trágica ideada por Regnard.

La vecindad o la relación causal del juego con otros vicios se manifestó por ejemplo en *Fausts Leben dramatisiert* (1778) de Maler Müller al hacer que la ruina provocada por el juego diera lugar a un pacto con el diablo, y en *Verbrechen aus Ehrsucht* (1784) de Iffland al hacer que la corrupción por el juego abonara el terreno para infamias, igual que más tarde en la comedia *Revizor / El inspector* (1836) del ruso N. V. Gógol y en el drama *La Conscience* (1854) de Dumas padre.

Muchas más posibilidades de representar la combinación de juego y ruina moral ofrecía la literatura narrativa, que concedió cierto espacio, aunque no tan relevante, al motivo del jugador en el siglo XIX. Ya en la novela *Der Geisterseher* (1787-89) de Schiller las tensiones que se producen en la mesa de juego forman parte de la caracterización de la dudosa sociedad en la que cae el príncipe de Venecia. Lovell (L. Tieck, *Geschichte des Herrn William Lovell*, novela, 1795-96), abocado a una creciente ruina moral, consigue en las mesas de juego inglesas riquezas que vuelve a perder en las de París, y se salva de la mendicidad haciendo trampas en el juego. La fascinación está para él en las vicisitudes de la fortuna, en el pulso más rápido que confiere el juego a la par que él devuelve la ganancia incluso a veces a los perdedores. En cambio los jugadores en los tres destinos interferidos de la novela corta de E. T. A. Hoffmann *Spiegelglück* (1819), surgida de la propia experiencia de la suerte inquietante en el juego, están dominados a la vez por la codicia. Una vez más el juego, ante el amor, divide y arrastra al hombre hasta hacerle perder la esposa, como en los antiguos modelos indios. A. de Musset describió dos veces a hombres

jóvenes que están dominados por la pasión del juego y terminan en el suicidio (*Rolla*, drama, 1833) o buscan en el juego mismo una especie de muerte espiritual y anímica, una vez que la vida les ha deparado la suerte suprema y tras ello se ha vuelto insípida (*Les Fils du Titien*, novela corta, 1841). La atracción demoníaca del juego, característica desde Tieck, domina también al joven oficial (A. Pushkin, *Pikovaja dama / Dama de pica*, novela corta, 1834), que no se arredra ante nada para arrebatar a una anciana el secreto de las tres cartas portadoras de la buena suerte —secreto que luego le da a conocer en sueños el espíritu de la mujer muerta de terror—, pero se equivoca en la carta, pierde toda su fortuna y termina en un manicomio. Con una muerte por demencia se cierra también la vida del propietario de una tienda de curiosidades, Trent (Ch. Dickens, *The Old Curiosity Shop*, novela, 1841), que pierde en el juego su propiedad y en su desgracia arrastra también a su nieto. Mientras que el juego de azar es sólo una etapa en el camino que sigue el jugador caballero Barry (W. M. Thackeray, *The Luck of Barry Lyndon*, novela, 1846) hacia el crimen, al coronel enriquecido por el juego (A. Stifter, *Die Mappe meines Urgrossvaters*, relato, 1847) le alcanza a tiempo el reproche de que es un canalla y miserable, de tal manera que se desprende del dinero ganado y comienza una nueva vida. La moral romántico-burguesa y la negativa de Stifter a la pasión incontrolada determinaron aquí la formación del motivo. En F. M. Dostoievski (*Igrok / El jugador*, novela, 1866) volvieron a destacarse los rasgos demoníaco-románticos, cuando el narrador, que ha presenciado cómo se perdió en el juego la herencia de Polina cortejada por él, se aventura él mismo en el juego, pero es rechazado por Polina él y el dinero ganado, lo dilapida entonces con una muchacha de sospechosa reputación y a continuación, renovando su esperanza en Polina, prueba suerte otra vez en el juego. Frente a estas variantes trágicas del motivo, los impostores engañados y los perdedores recuperados de E. Niebergall (*Datterich*, bufonada, 1841) y de N. V. Gogol (*Igroki / Los jugadores*, comedia, 1842) recuerdan más bien la temprana acuñación de Regnard.

Aunque el interés por el motivo fue disminuyendo frente al del siglo XVII y XVIII, sin embargo siguió empleándose durante mucho tiempo aún como episodio con una función de análisis y de crítica social (E. G. Bulwer, *Pelham*, novela, 1828; H. de Balzac, *Le Peau de chagrin*, novela, 1831; G.

Freitag, *Graf Waldemar*, drama, 1850), entre otras cosas también allí donde se trataba de avivar un nuevo ambiente aventurero como el salvaje Oeste (B. Harte, *A Passage in the Life of John Oakhurst*, relato, 1870). Con las necesarias reservas podría conceptuarse como liquidado el motivo del jugador, ya que en la literatura moderna fue convirtiéndose cada vez más en ingrediente de la novela recreativa y del drama social, en los que el delincuente caballero ejerce una fascinación como dueño y señor de las mesas de juego de Mónaco o Venecia (R. Voss, *Arme Maria*, drama, 1894; G. v. Ompteda, *Monte Carlo*, novela, 1900; B. Frank, *Ein Abenteurer in Venedig*, 1911; M. Krell, *Der Spieler Cormick*, novela, 1922) y divierte con sus artimañas tanto como satisface con su caída final (N. Jacques, *Doktor Mabuse, der Spieler*, novela, 1921; S. Guitry, *Mémoires d'un tricheur*, novela, 1935). Para St. Zweig (*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*, novela corta, 1929), en cambio, el juego y el jugador inestable no son en sí interesantes, sino que simbolizan una pasión que rebasa toda ética, del mismo modo que H. Böll (*Und sagte kein einziges Wort*, novela, 1953) convirtió la máquina tragaperras, esencia del ansia de juego del hombre pequeño, en símbolo de la inconsciencia y de la escasa conciencia que de la realidad tiene Fred, que felizmente se salva aún del magnetismo producido por el letargo de después de la guerra.

G. Fritz, *Der Spieler im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts*, tesis, Berlín, 1896; A. Hübscher, «Der Spieler in der Literatur» (*Literarisches Echo*, 25), 1922/23; H. Lüders, «Das Würfelspiel im alten Indien» (en H. L., *Philologica Indica*), 1940; L. O. Forkey, *The Role of Money in French Comedy During the Reign of Louis XIV*, Baltimore, 1947.

Juicio de Dios.—La creencia en los juicios de Dios era corriente en todas las culturas primitivas y también en algunos pueblos más desarrollados. El juicio de Dios u ordalía (en alemán Urteil = juicio) se basa en la idea de que en los casos jurídicos en que las declaraciones de los interesados y testigos no bastan para establecer la verdad, ésta puede lograrse mediante la magia exigiendo a los elementos o a ciertos objetos una señal que decida sobre la culpa o inocencia de una persona. En razón de la verdad pueden entonces ocurrir prodigios como el que el hierro candente y el fuego mismo no queme la piel y si en cambio pueden escaldarla el agua fría, que los ríos y los la-

gos no permitan hundirse a hombres arrojados al agua atados de pies y manos, que los peñascos y estatuas de piedra se muevan para aplastar a los hombres, que un palo seco reverdezca, que un débil desarmado derrote a otro armado hasta los dientes. Esta magia coactiva, generalmente vinculada a un previo juramento expurgatorio del inculgado, no tiene en principio relación alguna con una creencia en Dios, sin embargo esta relación la puede establecer la idea del triunfo de la inocencia proporcionado por los dioses. La señal exigida y recibida, aun cuando hiera o mate al que está expuesto a una ordalía, no indica más que la razón o sinrazón, pero no es todavía el castigo, que sólo como ejecución humana sigue al juicio de Dios. Un juicio de Dios es una provocación al destino o a la deidad a dar testimonio de la verdad y justicia. En esta provocación está el parentesco del juicio de Dios con el juego (→ jugador); la caída del dado y de la suerte es justamente la voz del destino como el desenlace de una amenaza del fuego o el de un duelo.

Mientras que la costumbre de las ordalias no ha dejado huella en la jurisprudencia de los griegos y romanos, pese a que su aplicación es deducible de las afirmaciones de los guardianes en la *Antígona* (411 a. de C.) de Sófocles, que quieren demostrar su inocencia en la inhumación de Polinices soportando el hierro candente y atravesando el fuego, fueron admitidas en la India y entre los germanos en su jurisprudencia oficial. Esto se hace perceptible en el derecho germánico sobre todo en el momento en que los pueblos germánicos se convirtieron al cristianismo, así en el procedimiento jurídico de los francos hacia el 500 y luego más claramente en tiempos de Carlomagno. La costumbre nacida de representaciones mágicas permitió que éstas se unieran con la fe cristiana tanto más cuanto que también ésta representó la convicción tradicional del Antiguo Testamento de que Dios toma partido a favor de los suyos y para su protección hace posible lo imposible: «Cuando cruces las aguas, yo estaré contigo, la corriente no te anegará; cuando pases por el fuego, no te quemarás, la llama no te abrasará» (*Isaías*, 43). Los juicios de Dios tenían carácter ritual, iban acompañados de preces y cánticos sagrados, y la Iglesia del siglo IX puso en práctica nuevas pruebas de inocencia específicamente cristianas. En efecto, no se exigía o permitía un juicio de Dios más que cuando se trataba de delitos graves o difíciles de probar como el asesinato y el adulterio, y se realizaba por y ante

dignatarios eclesiásticos y príncipes. La Iglesia lo abandonó ya en el sínodo de Valence en 855, y el concilio lateranense de 1215 promulgó una prohibición total. Sin embargo la costumbre jurídica popular se mantuvo mucho más allá de esta fecha, por ejemplo la llamada prueba del fêretro hasta el siglo XVIII, la prueba del agua en caso de adulterio en Francia también hasta el siglo XVIII, y el duelo judicial especialmente preferido en todas partes de Europa, hasta el siglo XVI.

Los adaptadores literarios del motivo del juicio de Dios representaron en él el punto culminante prodigioso de un litigio, una situación extrema en la que se salva a un procesado inocente y con frecuencia se condena también a un delincuente; el juicio de Dios constituye generalmente el punto cumbre o final de una obra literaria. La posición inicial del inocente se describe con los rasgos más negativos posible para que se confirme en toda su eficacia el proverbio «Dios ayuda a quien más lo necesita». En la mayor parte de los juicios de Dios de la literatura se trata de pruebas de castidad, es decir, de demostrar o no la integridad de una muchacha o el adulterio de una mujer. En una mujer en el papel de amenazada y expuesta a sufrimientos corporales llamaba especialmente la atención lo prodigioso del proceso. Aparece con este realce ya en la gran epopeya india *Rāmāyana* (s. IV a. de C. - s. II d. de C.); Sītā esposa de Rāma, a la que, tras su liberación del poder de un gigante, se la hace sospechosa de adulterio con éste, invoca al fuego como testigo de su inocencia, se precipita a las llamas y es devuelta ilesa a Rāma por el mismo dios del fuego; pero no terminan ahí sus sufrimientos, pues a pesar de haber resistido la prueba, Rāma la destierra a una ermita, en atención a la moralidad pública. Mencionemos aquí también un drama popular mucho más moderno procedente del Punjab (*Sītā Dāt*), cuyo argumento pertenece al ciclo legendario en torno al rajá Rasālū, que aquí corteja en vano a la fiel esposa de su ministro y cuyo anillo dejado en la cama de ella es una prueba tal contra ella que el marido regresado no se da por satisfecho con una demostración de su inocencia corroborada por el oráculo de los dados, sino que exige que se bañe en aceite hirviendo, del que sale intacta sin poder vencer la desconfianza del marido, quien desesperado se hace asceta; ella sin embargo rubrica su fidelidad con la muerte por combustión de las viudas indias. Al igual que Sītā, Gudrun, acusada por la criada Herkia de adulterio con Dietrich, en el *Drittes Gudrunlied* de

los *Edda* (hacia 1240), exige como demostración de su inocencia la llamada prueba de la caldera, que consistía en sumergir la mano en agua hirviendo en una caldera, de la que saca sin sufrir daño las «piedras verdes»; a continuación Atli dispone la misma prueba para Herkia, y demostrada su culpa porque se le escalda la mano, Herkia es conducida al pantano. La necesidad de defenderse a sí misma la atribuye Gudrun expresamente al hecho de que no viven ya sus hermanos, quienes de otro modo hubieran probado su inocencia con la espada, es decir, mediante un combate judicial. Con síntomas cristianos apareció el motivo ya en la *Gongolflegende* (Hacia 960) de Hrotsvith von Gandersheim, en la que el duque milagrero hace que su mujer adúltera, para demostrar su inocencia, sumerja el brazo en una fuente, de la que lo vuelve a sacar completamente escaldado. La leyenda asocia el motivo de la prueba de inocencia a dos emperatrices, Richardis, mujer de Carlos III, acusada de infidelidad por su propio marido y purificada de sospecha al atravesar cubierta sólo con una camisa el montón de leña ardiendo, y Cuni-gunda, mujer de Enrique II, la cual, según la *Kaiserchronik* (1135/55), resiste la prueba con una camisa de cera que se consume en las llamas, en cambio, según la narración en verso dedicada a ella de Ebernard von Erfurt (1.^a mitad del s. XIII), tiene que andar sobre doce arados candentes. El hecho de que las dos emperatrices juren haber vivido en castidad no sólo fuera del matrimonio, sino también dentro de él, responde al ideal de virginidad propio de la época, tal como estaba simbolizado en la Virgen María, en cuya biografía el sacerdote Wernher (*Driuuet von der maget*, 1172) incorporó el motivo de la prueba ordálica de la virginidad: la aparente vulneración del matrimonio con José por el embarazo de María induce a los sacerdotes judíos a someter primero a José y luego a María, sospechosa de adulterio, a un juramento expurgatorio y a la ingestión de un filtro venenoso, que ambos toman sin sufrir daño alguno. En H. Sachs (*Tragedi die falsch Kaiserin mit dem unschuldigen Grafen*, 1551), la fiel condesa demuestra mediante la prueba del hierro candente no la inocencia propia sino la de su marido, ejecutado sin proceso judicial por intento de adulterio con la emperatriz, y arranca así el testimonio de la emperatriz, que se había vengado como — mujer repudiada y paga la difamación con la muerte.

Si se ha querido explicar el equívoco juramento

o el amañado juicio de Dios del argumento de Tristán con el abandono de la fe en los juicios de Dios, la actitud impuesta a una «época tardía» parece rebatida por el hecho de que esta variante existe ya en muchos testimonios anteriores e incluso de carácter religioso. No puede olvidarse que la crítica aparentemente racional surge en relación con el espinoso tema de la prueba de castidad, para el que es fácil suponer tanto un tratamiento serio como gracioso. Las historias de infidelidad y astucia femeninas son antiquísimas y proliferan en una especie de zona franca moral, en la que el regocijo en la astucia puede arrastrar al asentimiento incluso a los dioses y, si no, por lo menos al autor y al público. El juicio de Dios no se revela aquí racionalista, —es decir, el que se somete a él no se quema cuando según las leyes de la naturaleza tendría que quemarse— sino que protege al impostor puesto que funciona no según una norma moral sino con una especie de automatismo según los términos del juramento. La trama sobre el juicio de Dios amañado se encuentra en germen ya en un Jātaka fechable en el siglo III precristiano, una narración ejemplar del canon indio budista *Sutta-piṭaka*, en el que la mujer adúltera acusada —después de haber jurado que ninguno fuera de su marido la había tocado y de haberla cogido su amante de la mano según lo convenido— declara que no puede someterse a la prueba del fuego porque su juramento ha quedado anulado por el contacto; el marido se da cuenta del engaño y la muele a palos. Plenamente desarrollada se encuentra la fábula en una narración budista conservada en una traducción china (251 a. de C.): la mujer se inventa el papel de loco para su amante, que se la lleva en brazos cuando ella va a hacer el juramento expurgatorio al pie del árbol sagrado, de modo que luego puede prestar sin peligro el juramento, a partir de ahora estereotipado, de que no la ha tocado nadie sino su marido y aquel loco. Más cerca de la trama del Jātaka está un cuento procedente de Beluchistán en el que la mujer culpable, después del abrazo del amante que se hace pasar por loco y del correspondiente juramento, atraviesa incólume un foso lleno de brasas. Una narración del ciclo mongólico *Ardschi-Bordschi Khan* (s. XVIII) difiere en el sentido de que la inventora de la artimaña no es la princesa inflamada de amor culpable hacia un ministro, sino la mujer de éste, y la muchacha presta como por burla el juramento al parecer absurdo de que no ha amado a otro sino al desagradable tonto; los granos de trigo, sobre los que se presta el ju-

ramento, no empiezan a germinar como sucedería en caso de perjurio.

Es fácil de comprender que una variante del motivo se encontrara también entre las setenta historias de los *Sukasaptati* sobre astucias femeninas, que luego ejerció su influjo hasta en Europa a través de traducciones intermediarias. Aquí es el suegro, que quita un anillo del pie a la mujer sorprendida in fraganti, el rebatido por el juramento equívoco y el burlado junto con el crédulo marido. Pues la mujer no sólo ha informado al amante sobre la astucia y le ha despachado a tiempo, sino que también ha hecho venir al marido a su lecho, de modo que éste ha de creer que su padre no le ha reconocido. El matiz especial del juicio de Dios está en que la impostora pasa por entre las piernas de una estatua de Yaksha, que la hubiere aplastado en caso de mentira. La variante de la estatua de Yaksha fue renovada poéticamente por el monje budista Hemacandra (1088-1172) en *Paṛiṣṭa-parvan* y luego ha influido sin duda alguna en una de las narraciones del ciclo europeo sobre el *Zauberer Vergil* (1.^a mitad del s. XIV; después en J. Pauli, *Schimpf und Ernst*, 1522, y en H. Sachs, *Schwank die Kaiserin mit dem Löwen*, 1563), en la que una emperatriz adúltera, tras un juramento equívoco, mete la mano sin sufrir daño alguno en una de las obras de magia de Virgilio, la estatua de piedra Bocca de la verità, que en caso de perjurio le arrancaría de un mordisco la mano. En una novela corta de G. Straparola (*Le piacevoli notti*, 4, 2, 1550-53), finalmente, la Bocca de piedra fue convertida en las fauces de una serpiente viva que se comporta con igual benignidad ante el juramento de la mujer.

Un documento de juicio de Dios amañado de la literatura clásica tardía lo proporciona la novela *Leucipe y Clitofonte* del griego Aquiles Tacio (s. III): Melite jura en las aguas de Estigia —que se elevan hasta el cuello de las mujeres perjuras— que no ha cometido adulterio con Clitofonte durante la ausencia de su esposo; como el adulterio ha tenido lugar a partir de la vuelta del marido, el juramento responde a la verdad y las aguas de Estigia retroceden ante Melite como si fuera inocente.

Si el juramento equívoco de Isolda, que desembarcó del navío transportada por Tristán disfrazada de peregrino y le hizo caer con su carga, causa extrañeza en principio como motivo cómico en el marco de la refinada obra de Gottfried van Strassburg (hacia 1210), hay que recordar que en una

parte de la tradición argumental esta escena comporta rasgos absolutamente obscenos y que el papel de loco que Tristán desempeña en no pocas versiones recuerda al amante de las variantes indias en que se finge loco. Según demuestra la *Tristamssaga* (1226) noruega, que se apoya en Thomas de Bretagne, éste fue el primero que agregó al juramento equivoco el juicio de Dios, que luego indujo a Gottfried a justificar su final amañado. Sus palabras sobre el Cristo «producto del viento» hacen pensar en la actitud del semidiós en los *Sukasaptati*: «Y el Yaksha estaba allí de pie alabando en su corazón la astucia de ella».

Se produce, por el contrario, un verdadero escepticismo ante el testimonio del juicio de Dios cuando Stricker (1240/50) en la farsa *Das heisse Eisen*, refundida más tarde por H. Sachs (1551) en una pieza de carnaval, hace que el hombre inducido por la mujer a una prueba de fidelidad soporte indemne el hierro candente porque se ha puesto en la mano una viruta protectora, y que la mujer, en cambio, que no emplea tales medios pero ha sido infiel, proporcione mediante la quemadura de su mano la prueba de que ha engañado al marido no sólo las siete veces confesadas sino muchas más aún. Luego, en la novela corta 33 de *L'Heptaméron des nouvelles* (1559) de Marguerite de Navarre, el juicio de Dios aparece verdaderamente anticristiano cuando un sacerdote incestuoso hace que su hermana embarazada jure sobre la hostia —por precaución no consagrada— que no la ha tocado ningún otro hombre que su hermano; el tribunal reconoce en el doble sentido del juramento el engaño y el delito.

En la narración versificada inglesa *Athelston* (hacia 1350) se da el caso raro de que, para aclarar un crimen político, se establece, en lugar de un combate judicial, la prueba de andar sobre hierros de arado candentes: A instancias del arzobispo de Canterbury, un cuñado del rey es sometido a esta peligrosa prueba como sospechoso de intento de regicidio y la resiste, mientras que su difamador es declarado culpable por la misma prueba y luego ejecutado.

Debemos mencionar aquí también la leyenda de Tannhäuser fijada por primera vez en el *Tannhäuserlied* (princ. s. XVI), en el que no se trata de un juicio de Dios formalmente establecido, sino que una dura sentencia del Papa formulada como algo imposible —«cuando florezca este báculo seco podrás conseguir el perdón de Dios»— se transforma de improviso en un juicio de Dios

contra el juez: el báculo florece, pero ya se ha perdido para el cielo el alma rechazada de Tannhäuser, y por eso también el Papa está «perdido para siempre».

Mientras que las variantes tratadas hasta ahora del motivo del juicio de Dios estaban integradas casi sin excepción en obras narrativas y constituían lo más notable en muchas narraciones cortas, la llamada prueba del cadáver posee un carácter de ambientación romántica que hace posible su aceptación en los tres géneros: cuando el asesino se aproxima al féretro del difunto, sangran de nuevo las heridas de éste haciendo ver lo que el muerto ya no puede declarar. Al cadáver acusador asiste un tribunal o un vengador, de modo que la escena llena de efecto introduce al mismo tiempo nuevas partes de la acción. El más antiguo documento de la prueba del cadáver lo proporciona en la literatura el Yvain (hacia 1173) de Chrétien de Troyes, del que tomó el motivo el adaptador alemán Hartmann von Aue (*Iwein*, hacia 1200). Mientras que aquí la presencia del culpable se da a conocer casualmente porque Iwein, invisible gracias a un anillo mágico, se mantiene oculto por equivocación en la estancia por donde es transportado el caballero asesinado por él y así alarma a la comitiva, en el *Nibelungenlied* (hacia 1200), surgido poco más o menos al mismo tiempo y tal vez influido por esta escena, Crimilda exige expresamente que todos los representantes se acerquen al cadáver del asesinado Sigfrido, y reconoce así en Hagen al asesino, al que en adelante va dirigida su venganza. También Gloster (Shakespeare, *King Richard III*, 1597) es desenmascarado casualmente como asesino de Enrique VI cuando se encuentra con el féretro. La literatura romántica, de orientación retrospectiva, recuperó el motivo para los tiempos modernos. Las heridas de Ferdinand (F. M. Klinger, *Die Zwillinge*, drama, 1776) atestiguan contra su hermano gemelo Guelfo, al que alcanza la —venganza sangrienta del padre de ambos. En el drama *Ein treuer Diener seines Herrn* (1828) de F. Grillparzer los parientes de la condesa Erny, que se ha liberado del poder del duque Otto mediante el suicidio, exigen la prueba del ataúd; y el romántico tardío A. F. Graf von Schack (*Das Bahrrecht*, balada) hizo que las heridas de un tío asesinado no echaran sangre en realidad sino ante la mirada interior del sobrino, arrancando así a éste la confesión de su culpa. Señalemos aquí también el tan difundido *Märchen vom singenden Knochen* («Cuento del hueso que canta»), surgido de la mis-

ma idea que la prueba del cadáver y que refiere un asesinato que descubre por la copla de un instrumento musical confeccionado a base de los restos del difunto o de un árbol que crece en su tumba.

Sólo en contados casos entre las variantes mencionadas hasta ahora se expusieron a la ordalía el acusador y el acusado; en cambio, el combate judicial es siempre un juicio de Dios bilateral. El duelo entre individuos como representantes de ejércitos enteros no tiene una forma propiamente jurídica, sin embargo ejerce la función de una ordalía. Puede servir de oráculo que indica a qué partido, considerando que está en su derecho, quiere conferir el cielo la victoria, como por ejemplo el combate de Héctor con Aquiles en la *Iliada* (s. VIII a. de C.). También el combate de † Hildebrando con Hadubrando (*Hildebrandslied*, hacia 800) tiene la finalidad de un Iudicium Dei, aunque quede pendiente su función precisa, y ya por este sentido superior del combate no puede Hildebrando rehuirlo. Pero el duelo puede sustituir también a la batalla. Goliat (*Libro de Samuel*) desafía a un guerrero de los hebreos expresamente a un duelo sustitutivo, y David se presenta a él en este sentido. Los † Horacios luchan contra los Curiacios (Livio, Plutarco) para cancelar la guerra entre Roma y Alba Longa. Pronto se encontró ya para este duelo sustitutivo la explicación racional de que ahorra sangre, como lo manifestaron según el *Chronicarum liber* (s. VII) de Fredegar los guerreros del merovingio Teodorico cuando aceptó este combate en Quierzy: es mejor que caiga uno solo que todo un ejército. Sin darse a conocer, como Hildebrando y Hadubrando, se enfrentan en la epopeya *Wigamur* (hacia 1250) el rey Paldriot y su hijo Wigamur, que está al servicio del rey adversario, para decidir una batalla campal mediante el combate individual, al que renuncian una vez que se aclara para ellos su relación de parentesco, con lo que se produce la reconciliación de ambos reyes. En los comienzos de la Edad Moderna el recurrir a esta costumbre adquiere un carácter «romántico»; es el caso de los dos desafíos de Carlos V a Francisco I de Francia, en los que interviene la fatal interpelación de la voluntad divina lo mismo que la concepción humana del ahorro de sangre. Es sintomático que en la obra de G. B. Giraldis surja el motivo por dos veces relacionado con la defensa romántica de una mujer perseguida injustamente: la primera vez en el drama *Euphemia* (1554), en el que un amante fiel acude con la fuer-

za de las armas en defensa de la mujer difamada como adúltera por su propio marido y, con su victoria en el duelo, decide no sólo sobre el destino de ella, sino también sobre el del pueblo enemigo, del cual se hace rey. La segunda vez en la pieza de teatro caballerescas *Arrenopoia* (1562), en la que un padre quiere vengar a su hija en el yerno, sospechoso del asesinato, sustituyendo la batalla por un duelo con éste, pero luego conviene con él en que tomen la representación tres guerreros de cada ejército, acuerdo que luego se hace innecesario por los recíprocos reconocimientos y reconciliaciones. Claramente se representa como intervención divina el descargo a la ciudad de Zamora de la sospecha de complicidad en la muerte del rey en *Las mocedades del Cid* (2.ª parte, 1613): mientras que al principio parece que los cinco guerreros representantes de la ciudad, Arias Gonzalo con sus cuatro hijos, han de sucumbir al provocador Don Diego Ordóñez, un percance de Don Diego viene a cambiar la situación y se revela la verdad; el tercero de los adversarios vencidos alcanza en la caída al caballo de Don Diego, que salta el cerco del campo del combate llevándose a su jinete como en una huida ignominiosa. Luego, en la época del absolutismo, el desenlace —mortal para ambos contendientes— de un combate sustitutivo de los caudillos no da la sensación de una decisión de Dios, como puede desprenderse de la lectura de *Clitophon* (1629) de P. du Ryer, sino de una casualidad, y los súbditos defienden el punto de vista opuesto al de la época merovingia de que un rey vale más que mil hombres.

El duelo —nunca instituido legalmente— como sustituto de una lucha nacional se diferencia poco del duelo judicial, que ha de demostrar por la victoria de uno de los dos contendientes el derecho de éste atestiguado por Dios. Los combates judiciales estuvieron vigentes en el reino de Borgoña desde la *Lex Gundobada* (501), en España desde la dominación de los visigodos, en Italia desde la *Lex Rothari* (s. VI) lombarda, en la zona de Europa central desde Carlomagno y en Inglaterra desde su conquista por los normandos. La autorización para un combate tenía que concederla el rey, ante el cual se celebraba también. Las armas de los combatientes, que por principio tenían que ser de igual condición, eran prescritas por el tribunal, pero podía convocarse también un combate con camisa o con la parte superior del cuerpo al descubierto, y para combatientes no pertenecientes a la nobleza valían también armas tan poco caballerescas como

los bastones. Las mujeres, que en general no eran capaces de llevar armas, no podían luchar sino que tenían que proponer un combatiente varón. Una vez que la Iglesia hubo prohibido en 1215 los juicios de Dios, las autoridades terrenales siguieron muy a duras penas la prohibición en el caso de los combates judiciales, porque a ellos se adhería una tradición caballeresca y nobiliaria. Sin embargo pudo más en el ánimo de los testigos la jurisprudencia que la disputa de un combate. En España el último duelo permitido por el rey tuvo lugar en 1522. Luego en 1563 el Concilio de Trento prohibió todo duelo en general, incluso el judicial, cuyo carácter de juicio de Dios ya se había debilitado mucho; según la resolución del concilio los caídos en el duelo debían ser tratados como suicidas, los participantes en duelos debían ser excomulgados y los príncipes, que permitían los duelos judiciales, castigados. Para contrarrestar el efecto del — duelo ilegal aparecido desde el siglo XVI en lugar del duelo judicial, Enrique IV de Francia volvió a permitir en 1609, por breve tiempo, combates judiciales, sin conseguir con ello su objetivo.

Entre los combates judiciales de la literatura predominan con mucho los disputados a favor de otro sobre los defendidos en causa propia, probablemente por el aumento de valor ético implícito en el acto y por la complicación que el representante conseguía dar a la acción. En la *Chanson de Roland* (hacia 1100) en francés antiguo y en la adaptación alemana del clérigo Konrad (*Rolandslied*, hacia 1170) comparece ante el tribunal de los príncipes que juzgan a Ganelón, acusado por traicionar a un ejército cristiano y a sus jefes, el poderoso Pinabel en representación de Ganelón y desafía al que quiera defender la causa del emperador Carlos; acto seguido, rememorando el combate de † David con Goliat, se presenta el joven pariente de † Roldán, Thierry, lo vence y pretende reconciliarse, pero como Pinabel no quiere vivir sin Ganelón, mata al adversario. Ganelón es arrastrado hasta morir por un caballo salvaje, y se da muerte a los treinta rehenes dados por su estirpe. Más avanzada la Edad Media, se encuentra el fantástico motivo de la mujer guerrera, como en la novela *Apollonius von Tyrland* (hacia 1300), de Heinrich von Neustadt, en la que Flordelise prueba la fidelidad conyugal de su hermana combatiendo con su difamador, al que mata con el arma que a ella se le ha asignado, una piedra envuelta en un paño, o en la novela *Herpin* (1330/40) de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, en la que la

duquesa, qu evive como mozo de cocina, corrobora su victoria secreta sobre un gigante combatiendo contra un impostor que se arroga la hazaña; la autora hace que Low, el hijo de la duquesa, desenmascare más tarde de la misma manera a un difamador de su padre. Igualmente, en la historia de *Jean le Gris* relatada por J. Froissart (*Chroniques de France*, 1400) y más tarde imitada de éste por Nicolas de Troyes (*Le grand parangon des nouvelles nouvelles*, 1.^a mitad s. XVI) y por H. v. Kleist (*Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes*, 1811), el caballero Carouge lucha no para vengar la violación de su mujer, sino para demostrar contra quienes lo niegan la verdad de este hecho afirmado por la mujer; así como también en la novela corta *Marchetto e Lanzilao*, de Masuccio (*Novellino*, 1476), pelean ambos no tanto por la posesión de la muchacha amada por los dos, cuanto para probar quién de ellos la quiere más y también quién es el más querido, rivalidad que ambos pagan, y luego también la muchacha, con la vida.

Como en el caso de las pruebas de castidad, también en el caso de los combates judiciales concurren representaciones cómicas al lado de las serias. El Amelius de la leyenda de amigos † Amis y Amile (Rodolfo Tortario, hacia 1090; Konrad von Würzburg, *Engelhard*, hacia 1275), al declararse el combate judicial por el que debe purificarse de la sospecha de una relación amorosa con la hija del rey, suplanta a su amigo y — doble Amicus, que se bate en su lugar, para no tener que jurar en falso. También en el *Dialogus miraculorum* (hacia 1222) de Caesarius von Heisterbach, se logra con engaño la victoria en el combate judicial, que el caballero gana, cuando tiene que defender su promesa equivoca dada a un preso de que no le haría daño en su cuerpo, porque el preso, a pesar de la plataforma que con sumo cuidado le han puesto en una fosa, se ha asfixiado por la tierra que le han echado encima. En los poemas de animales (*Roman de Renart*, hacia 1200; Heinrich der Glíchezaere, hacia 1180; *Reinke de Vos*, 1498) el zorro, sin esforzarse por una formulación equívoca, defiende su mentira de que Ysengrin le ha acusado sin razón de haber violado a la señora loba; ofusca y vence al enemigo físicamente superior a él con medios poco ortodoxos y con la victoria se gana el favor del rey. Podría verse, en el injusto desenlace, una crítica de los autores a los juicios de Dios, aunque también aquí hay que tener en cuenta la tradición cómica del motivo del juicio de Dios amañado.

El nuevo drama de los siglos XVI y XVII adoptó el motivo del combate judicial en el preciso momento en que el combate judicial y el — duelo se convirtieron mediante la prohibición de Iglesia en tema de discusión general, en la que seguramente tenía menor interés el desvanecido concepto de una decisión divina que el representado en el duelo sobre la reparación del honor. Sin embargo el hecho de que el motivo se utilizara no sólo en argumentos históricos para su romantización sino también de cara a la realidad en argumentos actuales, demuestra un interés artístico en su carácter de tensión así como un interés social en la discusión en torno al duelo. En la mayoría de los dramas aparecen los nobles como defensores, el rey como adversario o crítico moderador. Así en *Arrenopoia* (1562) de G. B. Giraldi, se entabla una controversia sobre la primacía del honor personal y del compromiso público, porque el rey no permite el combate a dos de sus caballeros, ya que él los necesita para una expedición militar; aplazada la celebración a tiempos de paz, se hace innecesaria al comprobarse que el demandado seductor de la esposa del otro es una mujer. El soberano permite el combate judicial sólo en caso de imperiosa necesidad, una intervención moderada la declara suficiente para la restitución del honor (A. de Zamora, *Mazariegos y Monsalves*, hacia 1700), la decisión que la lucha comporta la considera casual e injusta (S. Basin, *Agimée ou l'amour extravagant*, 1629; C. de Lestoile, *Le belle esclave*, 1643), prohíbe que alguien se ofrezca como padrino (Pichou, *L'Infidèle confidente*, 1629), que interrumpe el combate antes de tiempo con reparación del honor para los contendientes y a continuación escribe al Papa pidiéndole que derogue la costumbre (Calderón, *El postrer duelo de España*, 1665). Se manifiesta incluso el recelo de que en caso de condena inminente por un juicio normal el combate judicial ofrece la posibilidad de refugiarse en una muerte honrosa (J. Pousset, Sieur de Montauban, *Le Comte de Hollande*, 1654).

El punto culminante del debate lo representa *Le Cid* (1636) de P. Corneille, quien ante la prohibición del duelo dictada por Richelieu (1626) planteó el problema no en el duelo actual sino en un argumento histórico y en un combate judicial medieval desarrollándolo tan a fondo en todas sus posibilidades que, pese a la resolución a favor del duelo, también hacía justicia a la opinión en contra. El rey, ante el ruego de Jimena de celebrar un combate judicial contra su amado Rodrigo, que ha mata-

do en duelo al padre de ella, se ve obligado a ceder porque ella le reprocha al rey el querer abandonar su práctica sólo por causa de su favorito; sin embargo determina que la corte no asistirá y Rodrigo no podrá realizar más que un sólo lance; Rodrigo vence y un día cosechará los frutos del amor inalterado de él y de Jimena. El geniel sondeo del motivo hecho por Corneille repercutió sin duda en un epígono del drama español como J. de Cañizares (*La banda de Castilla y duelo contra sí mismo*, princ. s. XVIII), ya que en él el héroe entra en liza por una parte como defensor de su querella contra el padre de la amada, al que él ha llevado al patíbulo, y por otra parte por encargo de la misma mujer como defensor del padre de ella; el rey le disuade del suicidio y le obsequia con la mano de la amada.

En la motivica tradicional medieval-romántica del drama caballeresco de Kleist *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) tampoco falta el duelo judicial. Kleist lo sublima en una victoria de la convicción firme interior, nacida de un — sueño, cuando Wetter vom Strahl confirma el origen imperial de Käthchen frente a su padre adoptivo, el armero Teobaldo, armado de punta en blanco, al que le sale al encuentro sin armas y desprotegido y con su sola mirada le pone fuera de combate.

El motivo del juicio de Dios muestra una afinidad electiva con el de la — esposa difamada, como ya se vio en los tratamientos de la variante de la prueba de castidad y se dio a entender en el combate judicial mediante el deber que tenía la mujer de proponer un combatiente. Así como, por ejemplo, Iwein (Hartmann von Aue, *Iwein*, hacia 1200) lucha sin ser reconocido contra Gawein, igualmente disfrazado, por el derecho de la condesa joven e inocente, por la que la corte de Artus no podía presentar ningún combatiente, así en las composiciones en torno al Conde de Barcelona y en las derivadas de ellas, que se asocian a las figuras históricas de la emperatriz Judith y de Bernhard de Toulouse, el caballero, por su deber caballeresco de asistir a los perseguidos sin culpa, alivia mediante su intervención a la emperatriz o princesa acusada de adulterio. Así en la versión popular del argumento de † Flores y Blancaflor (*Trierer Floyris*, hacia 1170; Boccaccio, *Filocolo*, 1339), el amante Flores se acredita combatiendo, sin ser reconocido, a favor de Blancaflor condenada a morir en la hoguera; y en la leyenda del † Caballero del Cisne o de Lohengrin, la viuda, después del combate judicial, se convierte en la mujer de su

salvador. En la lógica del motivo estaba el que en una fase posterior también el conde de Barcelona o de Tolosa se hiciera al final esposo de la mujer salvada por él, a la que generalmente ya antes de su intervención a su favor, había tomado afecto. La situación triangular que así se produce aparece en una serie de variantes medievales tardías (*The Earl of Tolous and the Emperess of Almayn*, poema princ. s. XV; J. Wickram, *Ritter Galmy*, novela, 1539), de las que por otra parte la novela corta de *Bandello Amore di Don Giovanni di Mendoza e la duchessa di Savoia* (1554) ha sido reiteradamente imitada e incluso dramatizada. En algunas versiones de la leyenda de Sibila, emparentada con esta derivación del motivo, Macaire, el difamador de la mujer y asesino de su protector, tiene que enfrentarse en duelo al perro del asesinado por él, el cual le vence contribuyendo así a esclarecer la verdad (*Die Königin von Frankreich und der ungetreue Marschall*, hacia 1465).

El teatro del siglo XVII, al adoptar el motivo, buscó de nuevo, a través de la elevación y de la complicación, más el efecto que la gravedad que le servía de base. Cuando Lope de Vega (1562-1635, *El testimonio vengado*) toma su argumento de la antigüedad española, el juicio de Dios sobre los dos hijos infames del rey Sancho que acusan de adulterio a su madre, son vencidos por un abnegado hijo ilegítimo de su padre y desheredados por su madre a favor de él, actúa todavía con la fuerza persuasiva de la tradición histórica; pero en F. Tárrega (*La enemiga favorable*, hacia 1600) la grandiosa acción con la actuación de tres combatientes defensores de la inocencia de la reina, de los que el elegido luego por ella resulta ser la mujer adorada del enemigo, era no sólo superflua sino disgregada en su importancia por el juego de la intriga amorosa, y finalmente en Cervantes (*El laberinto de amor*, 1615) la acusación y el emplazamiento del juicio no sirven más que para una artimaña: la mujer acusada de pasión impúdica hacia un hombre de inferior condición ha inventado ella misma esta difamación y ha encargado de ella a su amante para eludir un matrimonio no deseado, y en el plazo fijado no comparecen en el lugar del combate ni el supuesto acusador ni los dos defensores, sino que acuden todos ellos a los brazos de sus respectivas damas amantes. A. Moreto y Cabaña (*El defensor de su agravio*, después de 1650) repitió un matiz de Tárrega al hacer que fuera el propio marido quien, convencido entretanto de la inocencia de su mujer, entrara en liza a caballo como

defensor de ella. Un combate judicial disputado entre mahometanos para rehabilitar a una reina difamada lo proporcionó la *Historia de las guerras civiles de Granada* (1601-19) del español G. Pérez de Hita tanto para una novela de M. de Scudéry (*Almahide ou l'esclave Reine*, 1660 a 1663) como para un drama de J. Dryden basado en ambos predecesores (*The conquest of Granada*, 1670), en el que el motivo contribuyó esencialmente a la romantización de la escena.

La literatura romántica caballeresca al comenzar el siglo XIX mostró también esta variante del motivo a la luz de la admiración por la acción caballeresca. Con buen instinto Maler Müller (*Golo und Genovefa*, drama, 1776) incluyó precisamente en el argumento de Genoveva, que pertenece al gran complejo motivico de la — esposa difamada, un combate judicial en el que un joven compañero del conde palatino Sigfrido entra en liza a favor de la inocencia de la mujer de éste, pero es vencido por el difamador Golo, de modo que su hazaña no puede alejar el fallo sobre Genoveva. Siguiendo una lógica parecida del motivo, H. v. Kleist utilizó el argumento tradicional, repetido en principio, de la *Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs* (1811) en la novela corta *Der Zweikampf* (1811) transformándola de una historia de violación en la de una mujer difamada, pareciendo más razonable demostrar su inocencia en el juicio de Dios que confirmar una violación. Si en Maler Müller vence la injusticia en contra del sentido del motivo, también aquí parece decidirse el combate en perjuicio de la mujer y de su defensor. Pero la fe en la causa justa, que es al mismo tiempo fe en un juicio justo de Dios, hace que la herida aparentemente mortal del defensor se cure, mientras que el adversario, que sin duda puede creer que tiene razón en el caso disputado pero tiene en su conciencia un asesinato oculto sin expiar, muere de una lesión ligera. Tras este prodigioso desenlace, el emperador manda añadir en el reglamento del «sagrado combate de Dios», doquiera se presuponga que la culpa aparece por el combate diáfana como la luz del día, estas palabras: «Si es la voluntad de Dios».

J. J. Meyer, *Isoldes Gottesurteil in seiner erotischen Bedeutung*, 1914; H. Fehr, *Das Recht in der Dichtung*, Berna, 1931; del mismo, «Die Gottesurteil in der deutschen Dichtung» (*Festschr. G. Kisch*), 1955; N. A. Bennetton, *Social Significance in Seventeenth Century French Drama*, Baltimore, 1938; J. Huizinga, *Homo ludens*, 1939.

Loco puro, El — Estrafalario.

M

Mago — Aliado del diablo.

Mandrágora — Hombre artificial, El.

Marioneta — Hombre artificial, El.

Mártir.—La palabra griega «martyros», que significa únicamente «testigo» y en el cristianismo primitivo se aplicaba en principio a los apóstoles como testigos de la vida de Jesús, se transfirió hacia el año 100 a aquellos cristianos que habían atestiguado su fe a pesar de la persecución, y luego en el siglo II se circunscribió a aquellos que —a diferencia de los «confesores», que quedaban exentos de este último sacrificio— habían sufrido la muerte por confesar su fe, o sea, habían sido «testigos de sangre». Desde el siglo III se veneró a los mártires como intercesores y santos; sus palabras se consideraban inspiradas por Dios y sus pecados perdonados. El martirio significaba la consumación de una vida de fe y sólo es realizable, como el del modelo de Cristo, con la fuerza del Espíritu Santo. La Iglesia católica no ha limitado el reconocimiento de mártir a los héroes de la fe de los primeros tiempos, sino que reconoce también el martirio a personas de época moderna.

En general el hecho del martirio excluye la muerte en el campo de batalla como testimonio de sangre —de acuerdo con el precepto cristiano del amor a la paz— y requiere una confesión pasiva, no violenta, cuya grandeza consiste precisamente en que no contrapone a la opresión más que las palabras y las obras hechas según esas palabras. Sin embargo la literatura cristiana, en épocas que

creían tener que difundir o defender el cristianismo con las armas, solía idealizar como mártir al «miles christianus» que muere en la lucha contra los infieles. A ↑ Roldán y a su amigo Olivier se les concibe como mártires en la francesa *Chanson de Roland* (hacia 1100) y sobre todo en la alemana *Rolandslied* del párroco Konrad (hacia 1170), y Wolfram von Eschenbach (*Willehalm*, hacia 1215) vio un mártir en Vivianz, emparentado con esos antiguos combatientes de paganos, que muere en la lucha contra los moros. Igual que a los guerreros contra los mahometanos en España, así más tarde a los participantes en las Cruzadas les estaba asegurada la corona del martirio, como Walther von der Vogelweide promete en su *Elegie* (1227/28). Con perspectiva semejante a la del *Rolandslied*, en la épica servocroata adquirió un tono más cristiano que nacional la derrota contra los turcos en el Campo de los Mirlos en época posterior; por eso, en el *Cantar* de la caída del imperio servio los héroes eligen el reino celestial en lugar del terrenal. Entretanto en la época del Renacimiento Tasso eludió, en su epopeya de cruzados *La Gerusalemme liberata* (1580), anteponer la idea del martirio a la de la caballería. Para el desarrollo del motivo del mártir apenas tiene importancia el motivo del caballero cristiano, ya que el tipo tiene otras características psicológicas completamente distintas y opera con otras circunstancias personales.

Por el contrario, el concepto de mártir puede aplicarse sin más, fuera del dominio religioso, también a personas que, antes de surgir la religión cristiana o más tarde con independencia de ella, se adhirieron a doctrinas filosóficas o morales y sellaron esta adhesión con la muerte. El ámbito de aplicación de este tipo viene dado por el concepto de la

no-violencia —defendido sobre todo por el cristianismo— que pertenece a la esencia del mártir. Un martirio de la más pura estampa lo representa, ya varios siglos antes de Cristo, la heroína de la *Antígona* (441 a. de C., de Sófocles), que, pese a la conciencia que tiene de su impotencia frente a la prohibición del tirano, hace lo que su amor fraterno y su piedad y humanidad le ordenan, y responde de su acción con la muerte. En su enfrentamiento con Creonte se cristaliza ya la postura respectiva «mártir-tirano», que caracteriza al motivo. Por eso se puede designar con razón como primer drama alemán martirial la traducción hecha por M. Opitz (1636) de la *Antígona*, orientada por el estilo de Séneca. También la exposición que hace Platón del final de su maestro ¡ Sócrates (*Apología* y *Critón*, antes de 388, *Fedón*, 388/66) con el discurso de defensa ante los jueces, con el credo contenido en él, con la resolución a perseverar aun a la vista de la muerte en la misión querida por Dios, y con el diálogo mantenido con un discípulo fiel, así como con la descripción que en el *Fedón* se da de un testigo ocular de la muerte imperturbable, constituye una configuración clásica del motivo del mártir y que coincide en todos sus rasgos con su evolución posterior, sólo que apenas se concede espacio a la acción contraria, que para los propósitos de Platón carecía de interés. Séneca, igualmente víctima de su actitud filosófica y política, utilizó en algunos de sus dramas rasgos de la prueba estoica en el sufrimiento —la muerte en las llamas elegida por uno mismo en el *Hércules Oetaeus*, la autoceguera expiatoria en el *Oedipus* y sobre todo la aceptación voluntaria por parte de Polixena de la muerte impuesta en las *Troades*—, que si bien no corresponden por completo al hecho del martirio, ofrecen modelos decisivos para la evolución del motivo en la tragedia de los siglos XVI y XVII. Igual que la muerte de Sócrates y de Séneca, también la de otros antiguos filósofos (Anaxarco, Thræsea Phaetetus, Helvidio Prisco, Robelio Blando), que murieron en defensa de sus convicciones y de quienes se han conservado frases enérgicas y condenatorias dirigidas a los tiranos que les ejecutaron, contiene puntos de partida para un tratamiento literario; incluso se puede aceptar que haya habido una literatura especial sobre víctimas de la tiranía que demostraron desprecio a la muerte.

Sin embargo es poco probable un influjo de estas «prefiguraciones» paganas en la literatura martirial cristiana; el parentesco de los testimonios descansa más bien en la igualdad de la situación

básica y del expediente procesual. Las actas de mártires cristianos, es decir, los informes de testigos oculares o de contemporáneos sobre la condena y muerte de mártires cristianos en la época de las persecuciones en Asia Menor, Egipto, Cartago y Roma, constituyen un género especial de literatura cristiana que en forma de expediente, carta o incluso pequeño libro relataba el suceso, para mantener vivo el recuerdo de personas y hechos que se consideraban ejemplares. El hecho central es —según el modelo del proceso de Cristo y del primer mártir Esteban (*Hechos de los Apóstoles*, 6 y 7)— la vista de la causa con el diálogo entre el juez y el acusado. Las actas de los mártires son un producto espontáneo de la situación y poseen realismo; se reconocen rasgos individuales y lo específico del ambiente respectivo. No se sabe si les sirvió de base un documento oficial, un expediente público o un escrito privado; pero en todo caso este documento pasó luego por varias manos y recibió retoques hasta convertirse de una prueba jurídica en una literatura edificante concentrándose por entero en la persona del mártir.

De la materia prima histórica de las actas de los mártires se desarrolló, por una parte, con una situación de la Iglesia completamente cambiada desde Constantino, una poesía erudita influida por la retórica y sofística, en forma de literatura panegírica martirial, sobre todo en forma de loa que celebraba el día del mártir y se utilizaba en funciones litúrgicas. Esta literatura martirial se puede encontrar en las obras de Basilio, Efrén, Gregorio Nacianceno, Gregorio de Niza y Juan Crisóstomo. En este género se presuponian como conocidas las circunstancias especiales de la vida de los mártires, se transformaban en algo típico las características individuales; todos los mártires poseen una firmeza invencible y un valor sobrehumano, su alma permanece inalterada por los tormentos del cuerpo, y van al suplicio, que se convirtió en elemento inseparable del martirio, como a una fiesta.

Por otra parte surgieron de la misma materia prima «pasiones» narrativas de origen anónimo cuyo fin es la exaltación de los mártires y que renuncian a toda expresión de relieve, cuentan con una sencillez rayana en lo esquemático el destino del mártir como «verdadero acontecimiento» e imitan torpemente el estilo de las actas martiriales. Igual que la literatura panegírica representan al mártir como hombre de grandeza sobrenatural, claramente protegido por el Cielo; pero, en

contraste con la literatura de himnos, modelan un destino martirial específico como argumento cuyo esquema podía seguir influyendo. Los personajes de la acción son el mártir con sus compañeros y adictos; en el reverso, como juez, el emperador romano, un procónsul o prefecto, junto a él soldados y verdugos, y otros testigos y espectadores. También el emperador y su poder están aumentados a tamaño más que natural, de tal manera que por miedo a él el padre denuncia al hijo, el hermano al hermano y el amigo al amigo. La autoridad judicial se distingue por la falta de dominio sobre sí mismo y por accesos de cólera. El curso del proceso es sencillo, ya que el acusado confiesa en seguida. A su confesión siguen ulteriores amenazas del juez, que trata de alterar la actitud del confesor mediante la tortura. Con frecuencia se interrumpe el proceso para continuarlo ante una autoridad superior. La suerte del acusado se decide casi siempre por la negativa de éste a hacer sacrificios a los dioses o prestar juramento ante ellos. Su tono frente a los jueces es elevado, provocador, ofensivo. Su aparente transigencia retardaría puede tener la función de que ante su oración se derriben y se rompan los ídolos. Los discursos, oraciones, visiones, intervenciones sobrenaturales y hechos milagrosos alargan la acción. El mártir sale fortalecido de los peores tormentos, el tipo de «mártir de vida imperturbable» resucita incluso de la muerte. Testigos y espectadores se convierten y preceden en la muerte al acusado principal, cuyo final incluso con frecuencia adquiere mayor relieve por el arrepentimiento y conversión del juez, al que el mártir agonizante perdona.

Estas pasiones variadas por la tradición, modificadas según las exigencias litúrgicas y también transferidas de una figura a otra constituyen la reserva argumental de una literatura martirial cristiana que se había difundido en la Edad Media como literatura edificante leída o explicada y se incluyó en las colecciones de leyendas (*Passiones et vitae Sanctorum*, s. VII; Vincent de Beauvais, *Speculum majus*, s. XIII; Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, hacia 1270; *Passional*, hacia 1300). En la Edad Media pocas Vidas de mártires, relativamente, se transformaron en obras literarias de categoría, mientras que figuras legendarias conmovedoras y amables encontraron antes acceso a la literatura elevada. Así, por ejemplo, es significativo que Hrotsvith von Gandersheim aparte de santa Inés, inseparable como patrona de las vírgenes, no eligiera para su tratamiento sino figuras de

mártires insignificantes pero novelescas. Según el programa de la monja escritora, en sus figuras legendarias interesa no sólo la confesión cristiana, sino mucho más la salvaguarda de la virginidad, por la que se sufre en caso extremo también el martirio, bien se trate, en el ciclo narrativo (anterior a 962), de la resistencia que opone el apuesto joven Pelagio a las veleidades de un califa, de la salvaguarda de la integridad espiritual de Dionisio, que muere como mártir en París, de Inés abandonada en un burdel por negarse a hacer sacrificios paganos y a la que nadie se atreve a ultrajar; o, en el ciclo dialogal (posterior a 962), del general Galicano, quien tras su conversión renuncia al matrimonio para llevar una vida entregada a Dios y sufre la muerte bajo Juliano el Apóstata, de los sufrimientos de tres hermanas que milagrosamente se salvan de la deshonra pero ofrecen su vida, o de la variante alegórica de una figura de mártir en la obra final *Sapientia*, en la que las tres hijas de la protagonista titular, Fe, Esperanza y Caridad, pagan con la muerte su negativa al culto pagano. La combinación, aquí programática, con el motivo de la — violación aparece constantemente en la tradición del motivo. San Jorge, que, según la tradición, procede de Capadocia y llegó bajo Diocleciano a tener altos honores militares, tipo de mártir de vida imperturbable y —ya antes de añadirse el motivo del matador del dragón— una de las figuras de santos más populares de la Edad Media, fue ya en 896 objeto de un himno (*Georgslied*), que al mismo tiempo era también Vida y ensalzaba su firmeza ante los jueces, en Reinbot von Dürne (posterior a 1231) aparecía como paladín cortésano de Dios cuya nobleza de caballero se convierte, al aceptar sin resistencia la tortura, en martirio según el motivo, del mismo modo que la actitud moderada del adversario pagano orientada según Wolfram von Eschenbach se convierte en la actitud estereotipada del furibundo servidor del diablo. A través de las Vidas de categoría literaria superior se destacan además las figuras de Afra, interesante por sus antecedentes como — cortesana (Venancio Fortunato, *Vita S. Martini*, hacia 575), que se niega al sacrificio pagano, así como Martina, condenada once veces a sufrir tortura (Hugo von Langenstein, 1293), el médico Panteleón, sorprendente por sus curas milagrosas, martirizado bajo Maximiliano (Konrad van Würzburg, hacia 1277), Margarita, que se niega a casarse con un pagano (Anónimo, hacia 1160/70; Wetzel von Bernau, no conservado, hacia 1235) y † Juan el

Bautista, incluido en la serie de mártires cristianos (Anónimo, *Johannes Baptista*, hacia 1130).

La gran época de la literatura martirial no llegó sino con el Barroco. Estuvo representada ésta primeramente por la Contrarreforma y pensada como un medio de recuperar a la cristiandad renegada; pero también los autores protestantes recogieron el motivo, que se ajustaba a la ideología dominante del estoicismo cristiano y al que se pudieron ganar las fuertes tonalidades y tensiones preferidas por el gusto de la época. La antinomia de mártir empeñado en el sufrimiento y tirano sediento de sangre indujo a presentar el motivo en forma dramática sobre todo y traer a la escena personajes interesantes en el aspecto histórico universal: ¡ Juan el Bautista (C. Buchanan, *Baptistes*, 1544) tuvo por oponente a Herodes, destacado ya en el drama medieval como modelo de tirano, Pedro (C. Rouillet, *Petrus*, 1556) y ¡ Pablo (J. v. d. Vondel, *Peter en Pauwels*, 1641) a Nerón, conocido como perseguidor de cristianos; los mártires Juan y Pablo, que ya aparecen en *Gallicanus* de Hrotsvith, al emperador ¡ Juliano (H. Drexel, *Summa der Tragödien von Kaiser Juliano*, 1608). Las oposiciones se entienden en un plano superior en el sentido de que el mártir, abierto a la salvación, considera los valores de este mundo como subordinados y por eso también puede soportar el sufrimiento a través del mundo, pero los emperadores romanos y sus cómplices se dejan cegar por el mundo de las apariencias, persiguen a los cristianos interpretando falsamente el interés del Estado y favorecen así sin saberlo la causa del cristianismo. También tenían su interés figuras menos importantes tomadas de la historia de los mártires cuando su Vita ofrecía una combinación interesante del motivo, como la de Eustaquio (B. Baro, *Saint-Eustache martyr*, 1637), que, benemérito soldado igual que san Jorge, tuvo en Trajano un oponente que no correspondía al tipo del opresor tradicional sino que, representante de un humanitarismo purificado, pudo desarrollar una ética análoga a la cristiana. Un momento culminante de la literatura martirial lo constituye la leyenda de san Cipriano y santa Justina, dramatizada por Calderón (*El mágico prodigioso*, 1637) según el *Flos Sanctorum* de A. de Villegas, en la que Satanás aprovecha la belleza de las mujeres para desviar del camino de la fe a Cipriano, buscador de la verdad, y le hace — aliado del diablo, pero el héroe precisamente por esta alianza con el maligno, que no es más que un instrumento de Dios, y por la

imposibilidad de seducir a la cristiana Justina, llega a alcanzar a Cristo; la muerte común como mártires se dulcifica por la fuerza del amor, que en el más allá espera encontrar lo que en este mundo era irrealizable. El motivo del mártir resultó tan eficaz que Lope de Vega incluso dio a su dramatización de la vida de san Agustín (*El divino Africano*, 1623), elaborada según las *Confessiones*, un final que responde al motivo con un martirio atribuido al padre de la Iglesia, martirio que él, siendo obispo de Hipona, busca y encuentra durante el asedio de los vándalos.

Entre las narraciones tradicionales de mártires debieron incitar a los intereses teatrales del Barroco y a su afición por el teatro dentro del teatro a darles forma escénica aquellas que informaban sobre la conversión y confesión de antiguos actores precisamente durante una representación teatral. El martirio transmitido por el año 248 del actor romano Filemón lo convirtió el jesuita J. Bidermann (*Philemon Martyr*, 1615/18) en tema de un espectáculo que presenta al héroe como arrogante, como actor identificado con su papel, que se halla en apuros de dinero y se encarga de representar disfrazado del cristiano Apolonio lo que éste, pese a todo el miedo a la autoridad, no quiere hacer: el sacrificio a los dioses. Yendo al sacrificio Filemón es convertido por un ángel, se niega lógicamente al sacrificio, convierte mediante su muerte valerosa al juez y con esta conversión preserva a su vez de la persecución y de la muerte a cientos de cristianos, rasgo que solía representar el punto cumbre en toda obra martirial. Lope de Vega fue el primero que centró en una pieza de teatro a otro actor antiguo, Genesius (*El fingido verdadero*, anterior a 1618), sobre cuya conversión daban indicaciones muy precisas las actas de los mártires; no hizo, como Bidermann con su Filemón, que renunciara al teatro como algo indigno, sino que se transformara de un actor mundano en un miembro celeste de la Compañía de Jesús: por una primera representación vivida en la que la huida de la amada resulta verdadera, es iniciado espiritualmente y preparado así para acoger la doctrina cristiana; esta acogida se efectúa ya durante el ensayo de una segunda representación, en la que Genesius tiene que hacer el papel de un mártir, papel que por una inspiración interior interpreta sin hacer caso a los otros actores y teniendo como interlocutor a un ángel auténtico; Diocleciano le descubre en su interpretación de doble fondo, le tortura y le condena a muerte. Estimulados por Lope de Vega,

pero con total independencia, Desfontaines (*L'Illustre comédien*, 1645) y J. de Rotrou (*Le véritable Saint-Genest*, 1647) dramatizaron de nuevo la leyenda de Genesius. En Desfontaines el pagano interpreta, para burlarse de los cristianos, la historia de su vida, y al hacerlo, el bautismo aparentemente interpretado por él se transforma en uno real efectuado entre bastidores por un ángel en un descanso de la representación. Visto más como propagandista por Desfontaines, en Rotrou se destaca más el actor Genesius, se deja fascinar, sensible e impresionable él, por el papel que ha de interpretar de general Adriano, inteligente, militar que evoluciona hasta hacerse mártir; el actor se identifica con el papel y crece en él hasta que en el punto culminante de la representación vivida, que dura tres actos, se ve completamente dominado por el credo inevitable en el papel de mártir. Tanto Rotrou como Lope tuvieron el gusto de evitar el martirio en el escenario.

Desde las «románticas» figuras de mártires de la tradición preferidas por la literatura, hasta las inventadas por uno mismo no había más que un paso. El obispo J.-P. Camus trasladó la acción de su novela *Agathonphile ou les martyrs* (1623) a la pagana Sicilia del siglo IV d. de C. e hizo que padecieran allí el martirio tres naufragos: un sacerdote anciano, que espera agonizante volver a ver en el más allá a su amada mujer, y una joven pareja, a la que él puede unir todavía por la Iglesia antes de su muerte común. La misma mezcla efectista de estímulos sensuales y sobrenaturales se encuentra no sólo en el ya citado *El mágico prodigioso* de Calderón, sino también en su drama aparecido aproximadamente al mismo tiempo *Los dos amantes del cielo* (hacia 1636), en el que el recién convertido Crisanto y la pagana Daria se encuentran recíprocamente y juntos inician el camino hacia Dios, pero la voz del espíritu de un ermitaño mártir les impide la satisfacción terrena de su amor, de suerte que su martirio común es al mismo tiempo una muerte de amor orientada hacia una unión celestial. Sobre este mismo efecto final está trazado también el fragmento dramático de J. F. Frhr. v. Cronegk *Olinth und Sophronia* (1760, adapt. por S. Mercier en 1771), desarrollado a partir de *La Gerusalemme liberata* de Tasso y conocido por la crítica de Lessing a todo el género. El drama de P. Corneille *Polyeucte* (1643), influido tal vez por *Saint-Eustache martyr* de Baro sobre todo en cuanto a la noble actitud del oponente romano Severo, nos conduce a través de una trama distinta a

un final parecido, pues aquí el ánimo religioso del protagonista que se siente impulsado al martirio le asegura no sólo fama eterna sino también el amor y la conversión de su mujer, cuyo corazón pertenecía hasta entonces a su amado de juventud Severo.

Como complejo motivico eficaz continuó revelándose la resistencia a la seducción y a la violación, resistencia documentada a través de la leyenda para un buen número de representantes femeninas del martirio y que en la obra de Hrotsvith tomó carácter de leitmotiv y se repitió en la Justina de Calderón. La condena, ya descrita en *Agnes* de Hrotsvith, a la prostitución pública se repite tanto en el drama de P. Corneille sobre santa Teodora (*Théodore*, 1645) como en el de Ph. Massinger sobre santa Dorotea (*The Virgin Martyr*, 1622), siendo aquí un padre pagano quien, para ahogar el amor de su hijo hacia la heroína, pretende hacer de la odiada cristiana una prostituta y luego, en un caso, tiene que proceder a la eliminación violenta de la firme mujer, y en otro caso ve su intriga desvanecida porque no se encuentra a nadie que quiera abusar de la muchacha. La firmeza de Dorotea y su imperturbabilidad ante el tribunal son capaces de transformar el amor terrenal del admirador en amor celestial, convertir al principal perseguidor de los cristianos e inducirle a abrir las prisiones. Con esta eficaz mezcla de frivolidad se representa el motivo también en *Catharina von Georgien* (1655) de A. Gryphius, cuya protagonista tiene que sufrir durante ocho años la persecución religiosa y las asechanzas eróticas por parte del Sha de Persia, así como en el drama de J. Ch. Hallmann *Sophia* (1671), cuya figura titular defiende la fe y la castidad contra el poder del emperador Adriano y soporta el martirio con una firmeza tal que conquista a la emperatriz para el cristianismo. En el jesuita N. Causinus (*Felicitas*, drama, 1620; traduc. de A. Gryphius hacia 1635), el motivo recibe estímulos adicionales por la combinación no con un factor erótico sino con el amor materno: antes de que Felicitas misma sea atormentada hasta morir en las cárceles de Marco Antonio, presencia el martirio de sus hijos que ella concibe como un sacrificio ofrecido a Dios. La virtud de la constancia puede conferir a la mujeres firmes en la fe rasgos verdaderamente viriles como la de Úrsula (J. v. d. Vondel, *De maeghden*, drama, 1639), que —tras fracasar un intento de oponerse sin violencia al conquistador de Europa— defiende su fe y la ciudad cristiana de Colonia contra Atila y sufre la muerte en el combate junto con 11.000 vírgenes,

cuyas almas obligan a los hunos a retroceder, o la de la variante erudita Katharina (J. Puget de la Serre, *Le Martyr de Sainte-Catherine*, 1643), que con hábiles argumentos convierte a todos los que le envían a la prisión como proselitista.

Ya antes del apogeo del drama martirial, F. Robertsonello (*In librum Aristotelis de arte poetica explanationes*, 1548) había criticado el género manifestando que la desgracia de un héroe justo hace a los espectadores dudar de la justicia del orden del mundo, y A. S. Minturno (*Arte poetica*, 1564) amplió esta idea en el aspecto estético al comprobar que la desgracia inmerecida nunca puede suscitar miedo ni compasión. Voces parecidas las acalló al principio el triunfo del género, sobre todo en el teatro jesuítico, pero pronto volvieron a elevarse, de suerte que el género apenas sobrevivió el tercer cuarto del siglo XVII y la crítica de Lessing, provocada por el rezagado *Olinth und Sophronia*, en realidad no hizo más que darle el golpe de gracia. Respecto a la renovación del patrimonio ideológico cristiano a comienzos del siglo XIX, aparece también el motivo del mártir, si bien de momento en el género de la novela, que parece más apropiado. F.-R. de Chateaubriand (*Les Martyrs*, 1809) hizo de los mártires de la era de Diocleciano tema de una nueva epopeya cristiana, no sin utilizar para ello viejos rasgos como el del amor que aparta del camino de la salvación y el del martirio de una pareja de enamorados que les conduce a Dios. L. Wallace (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, novela, 1880) y H. Sienkiewicz (*¿Quo vadis?*, novela, 1895) incluyeron el motivo con función secundaria en sus panoramas históricos, y todavía en el siglo XX tuvo amplio éxito con L. C. Douglas (*The Robe*, novela, 1942) en la historia del tribuno que se juega a los dados la túnica de Cristo.

Frente a los primitivos mártires cristianos, la literatura de los siglos XIX y XX prefirió en general figuras tomadas de la moderna historia religiosa y cuyo martirio con frecuencia sólo la literatura lo descubrió o al menos lo puso de relieve. En el contexto del liberalismo anticlerical de los Jóvenes Alemanes se incluye el hecho de que K. Gutzkow ejemplificara en el caso del filósofo judío Uriel Acosta (*Uriel Acosta*, drama, 1846), frente al cual él opuso la ortodoxia judía como «tiránica», el martirio de un librepensador que, al principio por consideraciones familiares, revocó su negación del dogma de la inmortalidad, pero luego anula esta revocación y soporta las consecuencias. También las obras que tratan de Savonarola rozan el motivo

aunque los impulsos más fuertes del condenado a la hoguera como hereje los ven en sus ideas revolucionarias sociales y críticoculturales y lo presentan generalmente como un — rebelde, raras veces como mártir (C. v. Bolanden, *Savonarola*, novela, 1882). Para la representación de la cambiante figura de † Tomás Becket el dibujo en blanco y negro de algunos dramaturgos jesuitas sin duda expresaba menos que las obras modernas, que operan con un engranaje psicológico de persuasión, vanidad y voluntad de poder. Sobre todo en el drama de T. S. Eliot *Murder in the Cathedral* (1935) y en el drama de J. Anouilh *Becket ou l'honneur de Dieu* (1959), Becket tiene que luchar no tanto con el poderoso adversario exterior cuanto con la tentación mediante el pecado de soberbia y orgullo, que por ejemplo en el martirio de *Polyeucte* de Corneille no se reconoce en absoluto como tal. Se adapta por completo al esquema del motivo la figura de Giordano Bruno (E. G. Kolbenheyer, *Heroische Leidenschaften*, drama, 1928), víctima como Acosta de una rígida teología; tanto el enfrentamiento con el «tirano», Papa Clemente, como la libre resolución a morir, tomada a pesar de tener la posibilidad de huir, constituyen sus rasgos inseparables. También F. Hochwälder (*Das heilige Experiment*, drama, 1943) encontró en el ámbito interior de la Iglesia un mártir en la figura del provincial de los jesuitas que en Paraguay pone en práctica la doctrina eclesiástica en el ámbito social, tiene que suavizar la alianza del poder estatal y de la jerarquía eclesiástica y le alcanza la muerte cuando trata de disuadir de la resistencia violenta a sus indígenas del país, liberándole así del conflicto entre el deber de obediencia y la compasión hacia los confiados a él. De modo semejante en el drama *Der Stellvertreter* (1963) de R. Hochhuth se subleva contra la alianza del poder mundano y religiosidad oficial el «verdadero» cristianismo del padre jesuita que como auténtico vicario de Cristo acompaña a los judíos condenados a morir en el campo de concentración y allí perece. Una nueva irreligiosidad o anticristianismo crea nuevos mártires. G. v. Le Fort (*Die Letzte am Schafott*, novela corta, 1931, escenificada por G. Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, 1949) los encontró bajo la amenaza de la guillotina: La débil monja Blanca supera su miedo y retorna voluntariamente a sus hermanas de convento condenadas, en tanto que la monja creyente, llamada al martirio, permanece en vida. La sustitución del tradicional «tirano» personal por una doctrina adversa y sus representantes

subordinados caracteriza también a posiciones similares en dos novelas afines de E. Schaper (*Die sterbende Kirche*, 1935, *Der letzte Advent*, 1949): De dos hijos de un sacerdote ortodoxo-ruso, uno se dirige directamente al martirio y muere al tratar de salvar enseres eclesiásticos, el otro pacta primero con el poder mundano, luego se convierte y muere igualmente como mártir. Si G. v. Le Fort destacó que Dios puede mostrarse poderoso en los débiles y elegirlos para el martirio como se manifiesta también en el tipo barroco del actor-mártir, esta idea aparece de forma aún más sutil en el sacerdote caído, vagabundo y borracho (G. Greene, *The Power and the Glory*, novela, 1940), que bajo el acicate de la persecución se transforma en confesor, es el único sacerdote que permanece en el país invadido por la revolución, es apresado en el ejercicio de su ministerio y luego ejecutado. El ciclo parece cerrarse cuando en I. Silone (*Pane e vino*, novela, 1937, *Il seme sotto la neve*, novela, 1943) un antiguo seminarista, que se ha hecho revolucionario, quiere hacer demagogia disfrazado de sacerdote, por sus actos sacerdotales se va alejando de la doctrina revolucionaria acercándose al prójimo y finalmente realiza el evangelio por él predicado de amor práctico al prójimo dejándose apresar en lugar de un amigo. Se ha pulsado aquí de nuevo la variante del mártir-actor, seguramente sin relación con sus versiones barrocas. Cercano al Spada de Silone se halla el monje evadido Paco (St. Andres, *Wir sind Utopia*, novela corta, 1942), que no es capaz de sustraerse a su ministerio sacerdotal y elige la muerte en lugar de una libertad obtenida al precio de un asesinato.

Ya el Barroco había visto en el motivo del mártir no un fenómeno específicamente cristiano, sino un fenómeno humano en general en el que reconocía como grado supremo del ser humano sobre todo la entrega de la vida en defensa de una idea. El sacrificar la vida por fidelidad a un ideal de virtud, a una concepción de la justicia o una convicción política era al mismo tiempo un acto de defensa propia. La concepción secularizada del mártir corre parejas desde el principio del siglo XVII —no sin el influjo de los héroes estoicos de Séneca— con la concepción cristiana.

Se destacaron sobre todo las mujeres como mártires de su ideal de moralidad. Como ya en Hrotsvith, también en *Virgin Martyr* de Massinger y en *Catharina von Georgien* de Gryphius las mujeres defienden tanto su honor femenino como su fe, y ambas cosas son al menos víctimas tanto de la pa-

sión como de la intolerancia religiosa del tirano; en su actitud se mezclan el estoicismo y el cristianismo. A la infidelidad del amado y al enlace con el rey prefiere Nisida (G. de Castro, *El amor constante*, princ. s. XVII) el veneno que éste le presenta, y doña Sol (Lope de Vega, *La corona merecida*, 1603) mutila su hermoso cuerpo con una antorcha para evitar la → violación por parte del rey. Ambre, perseguida por el sultán Ibrahim (D. C. v. Lohenstein, *Ibrahim Sultan*, drama, 1673), prefiere morir a entregarse a él, y una vez que él ha abusado de ella, elige la muerte. El modelo del motivo produjo tal efecto que J. Ch. Hallmann (*Die beleidigte Liebe oder die grossmütige Mariamne*, drama, 1670) pudo representar como mártir de la fidelidad conyugal a la heroína del argumento de I Herodes y Mariamna. El representante masculino del martirio moral es tal vez Palamedes (J. v. d. Vondel, *Palamedes*, drama, 1625) que ante Troya suscita por su virtud la envidia de los otros, es acusado falsamente de estar en inteligencia con el enemigo y muere lapidado, o también Ibrahim en el drama juvenil de D. C. v. Lohenstein *Ibrahim Bassa* (1653), que mediante la huida protege a su mujer y su matrimonio contra el sultán y se subleva contra la misma acusación de traición y alianza con el enemigo. En estos dos últimos dramas falta sin embargo la libre decisión de los héroes ante la muerte y la posibilidad —esencial para el tipo de mártir— de salvarse mediante la retracción.

La literatura barroca conoce también en sus distintos matices al mártir de la justicia, no sólo como canciller del reino (J. Puget de la Serre, *Thomas Morus*, drama, 1642) que en nombre de la conciencia, de la fe y de la verdad se opone a la supresión caprichosa de la fe tradicional por parte del soberano y es condenado a silencio perpetuo, sino también como jurisconsulto (A. Gryphius, *Aemilius Paulus Papinianus*, drama, 1659) que se niega a abusar de su ciencia para justificar un fratricidio injustificado y sella con la muerte esta resistencia hecha por amor a la realeza contra un rey tiránico; e incluso como mujer que defiende el derecho a la autodeterminación (M. Bandello, *Novelle*, I, 26, 1554; J. Webster, *The Duchess of Malfi*, drama, ant. a 1614) y cae víctima del pensamiento clasista de sus hermanos como una especie de mártir de la emancipación. El caso Moro y su resistencia —que cobra total actualidad— contra la prevaricación lo recoge de nuevo en nuestro tiempo R. Bolt (*A Man for All Seasons*, drama, 1960). Con el mártir de la

justicia guarda afinidad el mártir de su conocimiento científico, como lo describió B. Brecht (*Galileo Galilei*, drama, 1943) en el astrónomo Galileo, que sin embargo no resiste la última prueba de reconocimiento porque ve en su profesión menos responsabilidad que placer y por eso sólo muere la muerte espiritual del preso de la Inquisición.

El entretejido de abnegación política y religiosa, que se hace patente ya en el tipo de paladín de Dios de la literatura medieval y más tarde tal vez —con primacía del aspecto religioso y sobre todo de la auténtica actitud de mártir— en *Maeghden* de Vondel, caracteriza también al príncipe Fernando (Calderón, *El príncipe constante*, drama, 1629), que, como rehén en poder de los moros, se opone al proyecto de rescatar su libertad con la entrega de una ciudad cristiana entera y elige a cambio la esclavitud y la muerte. El ideal principesco de Fernando se asemeja a aquel por el que lucha el emperador bizantino León el Armenio (A. Gryphius, *Leo Armenius*, drama, 1650), que cae por la —conjuración de un usurpador, pero al morir parece justificado tocando la cruz en la que murió Cristo. También para el sacrificio de Epicharis (D. C. v. Lohenstein, *Epicharis*, drama, 1665) el impulso político se antepone al religioso, pues la libertad, miembro de la — conjuración pisonica contra Nerón, es menos cristiana que enemiga del tirano. Dentro del esquema «tirano-mártir», los autores del Barroco ajustaron también argumentos temporalmente más cercanos y contemporáneos, como el destino de la ! Doncella de Orleans (F.-H. d'Aubignac, *La Pucelle d'Oléans*, drama, 1640), el de ! María Estuardo vista por el bando católico de buen grado como mártir de la fe (A. de Rouler, *Stuarta Tragoedia*, 1593; J. v. d. Vondel, *Maria Stuart of gemartelte Majesteit*, drama, 1646; A. v. Haugwitz, *Schuldige Unschuld oder Maria Stuarda*, drama, 1683) y el del almirante Coligny de acusación protestante (Ch. Marlowe, *The Massacre of Paris*, drama, 1592; N. Lee, el mismo título 1690; Th. Rodius, *Colignius*, drama, 1615). A. Gryphius (*Carolus Stuardus*, drama, 1650), impresionado por la primera revolución moderna, idealizó a su víctima, ! Carlos I Estuardo, como mártir e incluso agregó en una segunda versión una posibilidad de huir rechazada por Carlos, de suerte que el preso asume la muerte de hecho en defensa del principio monárquico y para evitar el derramamiento de sangre.

Con la progresiva secularización de la vida espi-

ritual el mártir político ocupó cada vez más el primer puesto en la literatura moderna. En la literatura alemana se dotó de rasgos de mártir a las víctimas de Napoleón, como el librero Palm y ocasionalmente también la reina Luisa. La literatura social revolucionaria de nuestro siglo muestra reiteradamente el tipo del confesor no violento y resistente que tiene por enemigo al adversario ideológico del mismo modo que los adictos a la violencia lo tienen dentro de sus propias filas (E. Töller, *Masse Mensch*, drama, 1920; R. Martin du Gard, *Les Thibault*, novela, 1922-40; F. Bruckner, *Timon*, drama, 1932), por lo que el socialismo consecuente, por ejemplo, de B. Brecht (*Die heilige Jähanna der Schlachthöfe*, drama, 1932), rechaza precisamente este tipo como cristiano-burgués. El hecho es que con el factor del anti-tirano de los antiguos dramas de mártires sólo se hacía referencia al individuo particular y apenas se reflejaba en ellos una convicción revolucionaria. La fácil combinación del motivo del mártir con modernas convicciones pacifistas toma forma para Martin du Gard en el inconformista Jacques Thibault así como para W. Faulkner (*A Fable*, novela, 1954) en la figura del cabo dotado de rasgos del salvador, que en la Primera Guerra Mundial moviliza a la tropa a la sublevación. También la resistencia bajo Hitler suministró a la literatura nuevas figuras de mártires (P. Lothar, *Das Bild des Menschen*, drama radiofónico, 1955; R. Hochhuth, *Die Berliner Antigone*, novela corta, 1964), en cuya confrontación con el presidente del tribunal se impone de nuevo la antigua situación fundamental del motivo.

W. Krauss, «Christlicher Ausklang in der Klassischen Tragödie Frankreichs» (*Sinn und Form*, 3), 1951; W. G. Marygold, *The Development of the German Martyr Play in the 17th and 18th Centuries*, tesis, Toronto, 1953; H. Delahaye, *Les Passions des Martyrs et les genres littéraires*, Bruselas 2, 1966; E. M. Szarota, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, 1967.

Matrimonio desigual, El — Conflicto amoroso debido al origen.

Matrimonio secreto, El — Relación amorosa secreta, La.

Melancólico — Descontento, El.

Mendigo.—Al investigar el motivo del mendigo en la literatura lo primero que llama la atención es que con él se pisa una zona declaradamente alegre. El mendigo en la literatura más antigua era sobre todo una figura cómica. Esto puede explicarse en parte porque los hombres de aquellos siglos eran poco sensibles al sufrimiento de otros y, colmados y satisfechos del propio bienestar, podían burlarse de la insuficiencia del prójimo. Sin embargo parece aducirse como razón principal el hecho de que los mendigos en los primeros tiempos no eran lo que llegaron a ser desde finales del siglo XVIII. En tanto una necesidad y deber inalienables no exigieran ganarse la vida exclusivamente mediante el trabajo, un hombre con pocas pretensiones podía también ir tirando soportablemente, sobre todo en el sur de Europa, sin trabajar. El trabajo era considerado como indigno no sólo por las clases superiores, más tarde criticadas a menudo por eso, sino también por las inferiores, en las que no pocos preferían la existencia irregular de una vida indigente, pero despreocupada, a la asegurada por el esfuerzo diario. Mendigar era una forma legal de ganarse el pan; el mendigo exigía su modesta participación en lo que a otros les correspondía, incluso no siempre como salario de trabajo. La llamada ética del trabajo no es sino un teorema de la tardía época moderna. La manera de pensar corriente hasta entonces acertaba en cierto modo la distancia entre lo alto y lo bajo. El mendigo no era despreciado o no lo era más que otros pertenecientes a clases inferiores. Ya entre los griegos se hallaba bajo la expresa protección de Zeus; en la Edad Media fue tratado con respeto y bondad e incluso especialmente apreciado, cuando un defecto mental podía interpretarse en otro sentido como don profético. La creencia popular le atribuía la facultad de traer la desgracia por la mirada y la palabra al tacaño. En cuentos y baladas se refleja el hecho de que las cortes de reyes y príncipes alojaban regularmente a mendigos y con frecuencia mantenían para ellos casa abierta en determinados días.

A esta posición tan heterogénea del mendigo contribuyó el que según la doctrina eclesiástica el dar limosna era un camino para la bienaventuranza y el mendigo era el medio con que Dios probaba a los hombres, quienes por la limosna podían demostrar su capacidad de renuncia a la propiedad. Incluso la antigua objeción de que esto es aprovechado por falsos mendigos fue invalidada por san Juan Crisóstomo, entre otros, con el ar-

gumento de que todas las clases de mendigos eran por su misión gratas a Dios y sus artimañas no eran más que una denuncia para los interpelados duros de corazón, pues los mendigos se veían obligados a los embustes sólo por falta de compasión. De manera semejante argumentaba aún en el siglo XVI el español padre Domingo de Soto. No obstante la doctrina del Antiguo Testamento de que el hombre ganará el pan con el sudor de su frente y no pocas de las sentencias neotestamentarias semejantes a aquélla, el ideal cristiano de la pobreza y de la caridad, formulado en la parábola del hombre rico y del pobre Lázaro y vivido antes por san Alejo y san Martín, favorecía la tendencia despreocupada a mendigar así como el apoyo y cultivo de la mendicidad, que la Iglesia legitimó además en la figura del monje mendicante.

Pese al respetuoso miedo con que se enfrentaba uno al mendigo como individuo, los políticos se esforzaron ya en época temprana por reprimir la mendicidad. Platón en su *República* daba el consejo de expulsar a los mendigos, ya que su presencia estorbaba al bienestar de los demás ciudadanos. Las primeras disposiciones legales contra la mendicidad fueron dictadas bajo el emperador Valentiniano II (muerto en 392), que expulsó de Roma a los mendigos sanos y aptos para el trabajo. En tiempos de Carlomagno el Estado franco procuró suministrar subsidios a los realmente necesitados y castigar, en cambio, a los falsos mendigos y obligarles a trabajar. En París fueron expulsados en 1254 los «bêlîtres» que no querían trabajar. En Inglaterra, ya bajo Eduardo el Confesor, una prohibición de hospedaje decía que un mendigo, una vez pasadas dos noches, entraría a formar parte del presupuesto del mesonero. Bajo Guillermo el Conquistador el plazo se amplió a tres noches y por el mismo tiempo se creó una serie de organizaciones de ayuda a necesitados. Se dictaron reiteradamente leyes contra los falsos mendigos que eran aptos para el trabajo; los no aptos necesitaban una licencia oficial para mendigar, y se castigó con dureza al vagabundo. Y bajo Isabel I la beneficencia pública fue regulada legalmente. En el siglo XVII surgieron los primeros asilos. A pesar de todo creció el número de mendigos, que eran en su mayor parte aptos para el trabajo, pero holgazanes.

La concepción general de la vida se oponía a la represión estatal de la mendicidad. En España el dar limosna se consideraba como especialmente

digno de respeto; y por el contrario el trabajo manual, como degradante y como cosa de moros y conversos. En el siglo XVI un cuarto de los ingresos eclesiásticos se destinaba a la beneficencia. El incremento de las ciudades favoreció la mendicidad, y los festejos populares, las ferias anuales y también las fiestas religiosas atraían a centenares de mendigos. Sólo en París había en el siglo XV más de 80.000 mendigos, en el siglo XVIII eran en Francia el 10 % de la población, y en los territorios religiosos de Alemania el 26 %. Estas cifras se corresponden con una costumbre limosnara que facilitaba incluso a los aptos para el trabajo una existencia de ociosidad. Así pudo identificarse la mendicidad con granjería, y desde el siglo XVI se multiplican los relatos sobre sus métodos para suscitar compasión, que llegaban incluso a la mutilación del propio cuerpo y hasta de los niños. El peligro social que suponía este tipo de gentes lo vio ya W. Langland (*Piers Plowman*, 1362-95), y también lo fustigó *Narrenschiff* (1494) de S. Brant. Entre 1494-99 apareció el *Liber Vagatorum*, con el prólogo de Lutero *Von der falschen Bettelbüberei*, así como un léxico del argot picaresco. Las huellas de un lenguaje especial nos llevan hasta aproximadamente el año 1200; los primeros documentos aparecieron en el siglo XV, pero se reformó en el siglo XVII porque se habían divulgado demasiadas expresiones. Que los distintos mendigos-pillos estaban relacionados entre sí, organizados ocasionalmente con más o menos cohesión y tenían jefes y también «reyes», lo atestigua la *Historia générale des larrons* (1623). La Cour des Miracles, que era su lugar de reunión y guarida en París, fue destruida en 1676 bajo Luis XIV.

Si el mendigo aparece en la literatura más antigua como figura alegre y hace declaraciones en canciones, poesías en serie, baladas, tales poesías no pretenden, como ya en el siglo XIX, suscitar compasión, sino que provocan precisamente la envidia. Los mendigos no consideran trágica su existencia ni su apartamiento, disfrutaban de su vida, y domina entre ellos un tono grosero que llama a las cosas por su nombre verdadero. Las canciones de mendigo celebran la libertad y la independencia, la vida alegre en el bosque y en las carreteras: «A beggar's trade the best of all...» o «Chance feeds us, Chance leads us / Round the land in jollity...» Hay familias enteras de mendigos, y también quieren serlo los descendientes (*The Beggar-Boy of the North*), ya que la vida de mendigo es notoriamente

la mejor: «A beggar, a beggar, a beggar I'll be.» En la *Lied vom Bettelvogt* alemana se aprecian tonos semejantes. Un rasgo que se repite es la comparación de la vida libre del mendigo con la de los ricos y los reyes, por la que no se quiere cambiar (J. Taylor, *The Prayse, Antiquity and Commodity of Beggary, Beggars and Begging*, 1621; Anón., *There Was a Yoviall Beggar*, 1611). Un retrato parecido del mendigo alegre lo trazaron también las antiguas comedias de mendigo. En *Gammer Gurton's Needle* (Anón., 1575) un mendigo alegre y astuto encizaña a los vecinos de la pequeña ciudad y se libra del castigo sólo porque encuentra una aguja perdida; y en la comedia *The Jovial Crew or The Merry Beggars* (1641) de R. Brome, saturada de canciones de mendigo, se reúnen mendigos de todas clases en una taberna de la carretera en el momento en que un vagabundo calderero pelea con un músico ambulante por obtener el favor de una cupletista y vence. La poesía épica dialogada *The Beggar's Wedding* (1676), finalmente, trata de la boda alegre de una vieja pareja de mendigos en su «casa», en la que no hay sitio más que para los novios. Más negativa se vio a veces la figura de la mendiga que engaña y desvalija al noble o burgués en un encuentro (*The Merchant's Son and the Beggar Wench of Hull*). La tradición de las alegres canciones de mendigo la continuó la literatura culta, no obstante los cambios de la situación social (J. G. Herder, *Betterlied*; J. v. Eichendorf, *Der Bettler*; C. F. Meyer, *Betterballade*; G. Keller, *Lied vom Schuft*). Esta tradición hace ver claramente un comportamiento arquetípico que se repite constantemente en el motivo del mendigo y que aspira a una especial forma de «libertad» al margen de la existencia humana, forma que se circunscribe en el proverbio: «Aunque se regalase al mendigo el mundo entero, seguiría mendigando dinero.»

Las combinaciones del motivo en las mencionadas comedias de mendigos dejan entrever que el mendigo no sólo era una figura alegre, sino incluso cómica. La comicidad de las escenas dominadas por él se basa en su holgazanería, glotonería, embriaguez, sus bromas groseras y sus embustes. Generalmente es de origen bajo, a veces también un estudiante o soldado venido a menos. Es significativo que el ciego al que Cristo curó, según se dice en el Evangelio de san Juan, capítulo 9, se convirtiera en figura cómica en las representaciones religiosas francesas y desde el siglo XV constituya junto con un criado insolente una pare-

ja de personajes que en la tradición cómica occidental está documentada ya en la segunda mitad del siglo XIII por la farsa *Le Garçon et l'aveugle*. Ambos caracteres rivalizan en malicia y astucia: el viejo es avaro, mendiga sirviéndose de diversas artimañas, aunque en realidad es rico, y simula piedad y virtud, aunque tiene una querida; el joven está pervertido precozmente, es holgazán y codicioso y perjudica al viejo sin que éste le haya tratado mal. Esta farsa comienza con la contratación del lazarillo, a quien el ciego seduce con la perspectiva de futuras riquezas y le enseña sus mañas de mendigo. El joven le juega la primera mala pasada imitando con voz simulada a un indignado transeúnte y como tal golpea al mendigo. El viejo quiere tomar en casa una buena comida con el joven, le confía primero su bolsa y luego también sus trajes, ya que el joven piensa que hay que separarlos. Con ambas cosas el joven pone pies en polvorosa tras declarar al viejo que se busque otro guía.

El dúo vuelve a aparecer en el siglo XV en la *Passion d'Arras* como participantes de una discusión en la que el viejo desconfía, el joven le roba y acto seguido amenaza con abandonar al viejo. En la *Passion de Sémur* degenera el conflicto en amenaza de paliza por parte del viejo; en el *Mystère de la Résurrection* (s. XV) comienza de nuevo el episodio ampliamente explayado con la contratación del joven como guía, quien pronto extorsiona al viejo con la amenaza de abandonarlo. Mientras que el ciego de las «Pasiones» —como así se llamaban al principio— es curado por Cristo mismo o por la sangre de su costado, aquí el que produce el milagro de la curación es el sepulcro de Cristo, al que quiere ser conducido el viejo. El muchacho hace con voz simulada el papel de soldado inglés que custodia el sepulcro para, en cuanto tal, sacarle dinero al viejo, y luego se convierte con igual intención en un transeúnte. La obra termina con un alegre festín del engañado y del engañador en una taberna. La insubordinación del lazarillo —aquí cojo— la muestra también el *Mystère de la Passion de Valenciennes* (1547).

El motivo de la curación del ciego con sus complementos cómicos se incluía no sólo en la historia de Cristo sino también en vidas de santos dramatizadas. En *Les Miracles de sainte Geneviève* aparece la lucha del ciego con el criado insubordinado, la igual que en el octavo *Mystère de Notre Dame de Liesse*, en el protestante *Moralité de la maladie de Christienté* (1533) y en el *Mystère de*

Saint Laurent (1499), en el que el episodio termina igualmente con un alegre festín tras haber recibido ricas limosnas. Los hermanos Gréban muestran en su *Mystère des actes des Apôtres* (1452/78) cómo el muchacho come a escondidas haciendo como si durmiera. A comer y beber se reduce la escena en *La Vie de Monseigneur saint Louis*, mientras que en el *Mystère de saint Christophe* (1527) se expone primeramente cómo el criado escatima al viejo la rica limosna y le mantiene así bajo su dominio. Por el contrario, en el *Mystère de saint Bernard de Menthon* (s. XV) el viejo se muestra superior cuando afirma, después de su curación, no haber visto nunca al criado, de tal suerte que éste maldice la curación, que le privó de su sustento. Otras dos farsas de mediados del siglo XV volvieron a adoptar el motivo: *La Farce d'un aveugle et son varlet et une tripière* muestra a los dos bien avenidos para mendigar con engaño, y la *Farce de l'aveugle et de son varlet tort* de F. Briand muestra escenas de pelea y palizas así como a un criado rebelde y cojo.

En la literatura española la combinación del motivo de mendigo ciego y lazarillo contribuyó considerablemente a la constitución de la novela picaresca. Ya en el *Cancionero* (antes de 1548) de S. Horozco la pareja forma parte de una dramática *Representación de la historia evangélica del capítulo nono de Sanct Joan*. El criado Lazarillo come a escondidas y se queja de no tener bastante que comer. El viejo se enfada de tal ingratitud y quiere mandar al chico de nuevo con su familia. Por venganza Lazarillo hace que su señor se dé con la cabeza contra una esquina. Esta mezquina acción aparece en la novela *El Lazarillo de Tormes*, épica-mente ampliada y enriquecida con toda la tradición de la pelea del ciego con el criado: la enseñanza que el viejo da al muchacho no sólo mediante la información sino también mediante desagradables experiencias prácticas, las tretas con las que éste estafa al codicioso viejo limosnas y alimentos, la maliciosa venganza que el viejo toma a cambio, y finalmente la represalia que se toma el joven por la que el viejo queda medio muerto en la plaza. Que Horozco y el autor del *Lazarillo* probablemente recurren a una fuente popular común, se confirma por el hecho de que la serie de entremeses de J. de Timoneda, *Turiana* (1564), contiene dos piezas con la pareja litigante (*Entremés de un ciego y un mozo y un pobre muy gracioso*, *Un paso de dos ciegos y un mozo muy gracioso*).

El motivo del mendigo ciego se presenta tam-

bién en otras combinaciones. Por ejemplo, el vecino que roba al codicioso ciego su tesoro (J. de Timoneda, *El Patrañuelo*, 1567, 12.^a Patraña). Muy populares fueron tanto la confrontación o colaboración del mendigo ciego con uno de los mendigos tullidos, mancos, jorobados, sordos, como también una pelea entre ambos (*La Farsa Militar, en que principalmente se alaba la Sacra Penitencia*, 1554). Ya el criado remolón era en varios casos tullido, sin embargo también aparece la pareja de ciego-tullido sin la relación de señor-criado (*Mystère de sainte Barbe*, s. XV; *Mystère de saint Crespin et saint Crespinien*, s. XV; *Mystère de saint Quentin*, 1482). Una variante muy divertida del motivo surgió al añadirle una resistencia a la curación que podría significar un final de la libre vida mendicante y el comienzo del trabajo, por ejemplo en *Moralité de l'aveugle et du boiteux* (1496), de A. de la Vigne, con un tullido que, pese a su curación, decide hacerse un «falso» mendigo. En el *Mystère de saint Martin* los dos pillos se ponen de acuerdo y se escapan de la procesión milagrosa subiéndolo a los hombros del ciego, al que orienta mientras el ciego le transporta. Este motivo de la colaboración se dio a conocer ya en narraciones como la *Legenda aurea* (1298) y los *Gesta Romanorum* (s. XIV). Probablemente del acervo narrativo en circulación procede también la trama consistente en que varios ciegos se pelean por conseguir una limosna que un transeúnte no les ofrece más que en apariencia o no en la cantidad por él indicada (Cortezbarbe, *Les trois aveugles*, s. XIII; F. Sacchetti, *Trecento novelle*, 1392/95; G. Sozzini, *Novelle*, s. XV). Hasta entrado el siglo XVII los mendigos ciegos, litigantes y camorristas siguieron siendo cómicos personajes de comedia caracterizados por una moral pervertida y esbozados sin piedad (*Farce de la pasté et de la tarte*, hacia 1500; *Rappresentazione di san Tommaso*, 1509; *La Passio de Jésuschrist en rime franchoise*, 1547; *La Vie de Marie Madeleine*, 1605; Cervantes, *Entremés de los mirones*, 1615; Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, novela, 1641). Un rasgo muy esclarecedor es también el competidor de los mendigos en buscar las fórmulas más eficaces de pedir limosna junto con el deseo de bendición para el donante; ellos pagan bien a los autores de tales fórmulas y canciones (*Parabola Coenae*, auto, hacia 1568; Quevedo, *El Buscón*, novela, 1626; F. Santos, *Día y noche de Madrid*, novela, 1663).

Si los defectos físicos eran realmente bienvenidos cuando uno aspiraba a llevar una vida de men-

digo, era natural que se los fingiera. También el sufrimiento simulado del «falso» mendigo asegura sobre todo un efecto cómico. En *Propos rustiques* (1547) de Noël Du Fail se habla de un muchacho campesino que, después de haber disipado la fortuna de su padre, marcha a París para hacerse mendigo, allí se une a una banda y se da la buena vida apelando a la compasión de los franceses como supuesto inválido de la Guerra contra Inglaterra. Parecido a éste es el hijo de labradores de la novela de C. de Villalón *El Crotalón* (1552-53), que llegó a la ciudad para estudiar, se hace mendigo, se disfraza de → ermitaño y obtiene sus ingresos fingiendo tener el don de la profecía y de la curación. Los protagonistas de la novela picaresca (→ pícaro) viven casi todos ellos durante algún tiempo como mendigos o en comunidad con mendigos. Al protagonista de la novela de Mateo Alemán *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604), que ha aprendido de mendigos experimentados las artimañas de la desfiguración corporal, lo tratan a causa de su pierna «herida» dos cirujanos por indicación de un piadoso obispo; los cirujanos junto con el paciente, engañan al generoso príncipe de la Iglesia. El Don Pablos de Quevedo (*Historia de la vida del Buscón*, nov., 1626) mete sus piernas atadas en un saco y anda con muletas; con su amigo, el famoso mendigo Baltasar, inventa una escena siempre productiva en la que ambos salvan a un muchacho aparentemente del peligro de ser atropellado. En *Día y noche de Madrid* (novela, 1663) de F. Santos, un joven está especializado en pedir limosna como vagabundo y medio desnudo.

En la mayoría de estas novelas se describe también la cooperación de mendigos, a veces constituidos en bandas. Eruditos informes sobre la organización interna de la mendicidad aparecieron desde el siglo XVI y XVII (J. Awdeley, *Fraternitè of Vacabondes*, 1561; Anónimo, *Histoire générale des larrons*, 1623; G. Nobili, *Il vagabondo*, 1627), una vez que se había tratado ya mucho antes en forma de sátira social (W. Langland, *Piers Plowman*, 1362-95; Eustache Deschamps, s. XIV; S. Brant, *Das Narrenschiff*, 1494; Th. Dekker, *The Belman of London*, 1608). Una banda de mendigos de Sevilla con sus escondrijos la describe Cervantes en la novela corta *Rinconete y Cortadillo* (1613); organizaciones de mendigos y sus asambleas tienen con frecuencia gran importancia en Quevedo (*El Buscón*, nov., 1626, *Capitulaciones de la vida de la Corte*, 1703-04, *Boda de pordiose-*

ros, 1648) así como en *El diablo cojuelo* (nov., 1641) de Guevara; y A. de Prado (*Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, mediados del s. XVII) retrata a cuatro miembros de un gobierno de mendigos. En la 14.^a Entrée del *Ballet Royal de la nuit* (1653) de I. de Benserade, en la que colaboró Molière, aparecían en escena con gran éxito los mendigos con su jefe. Teniendo por fondo la ramificación de esta tradición, *The Beggar's Opera* (1728) de J. Gay no es revolucionaria en cuanto a su estructuración del motivo, sin embargo la proyección satírica sobre la sociedad de los no-mendigos y la proyección paródica sobre la gran ópera conferían a la temática una nueva dirección de impacto. La organización de mendigos en la *Dreigroschenoper* (1928) de B. Brecht aparece interpretada en contra de la tradición del motivo, pues lo tradicional es que el mendigo lleve la administración del bolsillo propio o de un bolsillo común, pero no que él, víctima social, sea explotado por el cabecilla granuja que hace negocios con la piedad humana. Impresionado por la descripción que hace Sauval, V. Hugo incorporó en su novela *Notre-Dame de Paris* (1831) las bandas de mendigos del París medieval y su lugar de refugio, la Cour des Miracles.

El mendigo rico y el jefe de la banda, que manda sobre muchos mendigos, pueden convertirse en el tipo del mendigo orgulloso. En el drama de J. Day *The Blind Beggar of Bednall Green* (1655) el mendigo es más rico que todos los caballeros que piden la mano de su hija. La hija del mendigo puede rechazar la pretensión del caballero (*The Knight and the Beggar Wenck*, balada) y la muchacha mendicante desprecia también con orgullo la dádiva a ella echada con arrogancia (F. Hebbel, *Das Bettlermädchen*, poesía, 1837); en la antigua balada *King Cophetua and the Beggar Maid* (traducida al alemán por F. Freiligrath con el título de *Das Bettlermädchen*) esta actitud la vale un rey como esposo. El mendigo que no quiere compartir su repleta bolsa con Robin Hood, derriba a puñetazos al temido Outlaw (*Robin Hood and the Beggar*, balada). En el drama de J. Fletcher *The Beggar's Bush* (1622) un rico comerciante que por la pérdida de sus barcos está al borde de la ruina se dirige al rey de los mendigos, quien le ayuda generosamente y mantiene la lealtad. Desde el siglo XVI se destacaron en la literatura personalidades semihistóricas de mendigos como el capitán Ragot (Anón., *Le grand regret et complainte du preux et vaillant capitaine Ragot; Epitaphe de Ra-*

got, 1582), quien de modo parecido a F. Villon deja un testamento en el que entre otras cosas lega sus libros a la universidad y exige para sí una estatua de piedra, o el altivo y rico Tayeult en Ruán (D. Ferrand, *La Muse normande*, 1625-53).

Como la posición del mendigo con respecto a sus contemporáneos era en siglos anteriores distinta a la de hoy, en la literatura de aquella época éste representa el papel también de un «falso» mendigo en el sentido de que con frecuencia y con los más diversos fines se hacía uso de un disfraz de mendigo. La posibilidad que el mendigo tiene de acercarse con relativa facilidad a cualquiera fue aprovechada para hacer que alguien se acerque con buena o mala intención a una personalidad. Ya † Ulises penetró disfrazado de mendigo en su casa, ocupada por los pretendientes de Penélope, para examinar los sentimientos de los pretendientes y tomar venganza. La leyenda relata la fiesta de navidad del emperador Otón I en la catedral de Magdeburgo, a la que también fue, como uno de tantos mendigos de los que allí acudían para pedir limosna, Enrique, el arrepentido hermano de Otón y con quien el emperador se reconcilió conmovido (C. F. Meyer, *Der gleitende Purpur*, balada). † Robin Hood en traje de mendigo se trasladó a Nottingham para organizar allí saqueos (*Robin Hood and the Beggar*, balada). En *The Blind Beggar of Bednall Green* de J. Day, Lord Mumford, acusado injustamente, persigue disfrazado de mendigo a sus enemigos y puede preservar de la vergüenza a su hija. En *King Lear* (1606) de Shakespeare, Edgar, expulsado por su hermanastro Edmund, utiliza los harapos de un mendigo para vengarse de sus enemigos y salvar a su pobre padre engañado. El penitente † Roberto el Diablo (*Robert le Diable*, segunda mitad del s. XIII) vive, por mandato divino, como mendigo mudo entre los perros de la corte del emperador, a quien él, sin ser reconocido, puede evitar derrotas. El disfraz de mendigo cumple también su finalidad al servicio del amor. En la balada *Hind Horn* el disfrazado de mendigo comprueba la fidelidad de su prometida. En *The Jolly Beggar* (balada) un lord con aspecto de mendigo pasa la noche en casa de un campesino para poner a prueba la castidad de su hija, y la abandona al comprobar que ésta resulta ser fácil de seducir. Otro mendigo disfrazado, en la balada *The Beggar Laddie*, prueba su afecto sobre una joven y cuando ella le complace la recompensa llevándola a casa de su padre y convirtiéndola en una gran señora. En *The Gaberlunzie Man* (balada) el

hombre se sirve del disfraz de mendigo para raptar a una muchacha que igualmente sale de la aventura convertida en elegante dama. En ropaje de mendigo se acerca la muchacha arrepentida (*The Bailiff's Daughter of Islington*, balada) al amado rechazado por ella, le da la falsa noticia de la propia muerte y allana así el camino a la reconciliación. El rey Nabucodonosor (F. Dürrenmatt, *Ein Engel Kommt nach Babylon*, comedia, 1953) disfrazado de mendigo controla su Estado, pero a su vez se pone a prueba su capacidad de renuncia mediante el regalo de la celestial muchacha Kurrubi y es vencido por el verdadero mendigo Akki, que es el único que está dispuesto a renunciar a bienes imaginarios, conservando así la posibilidad de una auténtica libertad.

También a los dioses y seres supraterráneos les gustaba camuflarse con disfraz de mendigo para probar a los hombres o hacerles saber su voluntad. En la novela caballeresca *Dietwald und Amelinde* (1670) de Grimmshausen un mendigo impone por encargo celestial diez años de destierro y penitencia a una pareja de soberanos ensoberbecidos; cuando Dietwald, en el momento culminante de su vida de penitente, rechaza victoriosamente a Satanás, se le presenta de nuevo el mendigo y le anuncia el final de su tiempo de penitencia. Azur, el espíritu servicial del hada Cheristane (F. Raimund, *Der Verschwender*, drama, 1834) en figura de mendigo le birla al derrochador Flottwell una parte de su riqueza y reúne para él un tesoro que le hará falta en época de penuria. Como — doble de la figura principal y con su función purificadora frente a ella, el mendigo de Raimund es un antecedente del mendigo de A. Strindberg en *Nach Damaskus* (drama, 1898-1901). Cuando Dios, que recorre su creación en figura de viajero noble (E. Barlach, *Die Sündflut*, drama, 1924) se da cuenta de que únicamente Noé está dispuesto a reconocerle, toma el disfraz de la última de sus criaturas, el mendigo, que no exige obediencia sino que mendiga, para dejarse insultar y golpear por un leproso que descarga en él su ira por la deformación del mundo.

Junto a la variante del personaje disfrazado de mendigo aparece a menudo otro componente: el del mendigo como hombre que se halla fuera o dentro de la estructura social y que se convierte en piedra de toque para los demás. El mendigo Akki de Dürrenmatt es un tardío testigo de la vieja representación del mendigo como único hombre libre y de aquella concepción —que no es sólo una

concepción cristiana— de la complacencia de Dios en él. La libertad y la indigencia del mendigo sitúan a los demás hombres frente a una tarea en cuya solución se deciden no pocos destinos de felicidad o condenación. En un mendigo que tiene frío se prueba la modélica magnanimidad de san Martín, que regala al pobre la mitad de su capa. En *Le Miracle de Pierre le Changeur* (s. XIV) Dios perdona incluso al ciudadano rico a pesar de que éste ha arrojado con ira el pan sobre los mendigos. En la fantástica balada *King Henry* el rey, que vive en el destierro, es recompensado por su bondad para con la sucia mendiga, ya que la libera así de una maldición y la convierte en una hermosa muchacha. En *The Beggar's Daughter of Bednall Green* de J. Day, sólo un caballero mantiene la fidelidad a la hermosa muchacha al comprobarse que es la hija de un mendigo; el viejo mendigo se presenta en la boda como un señor elegante y revela su origen noble. La función simbólica del mendigo se expresa de un modo especialmente convincente mediante el mendigo que aparece en el drama de Calderón *El gran teatro del mundo* (1645) y a cuyo ruego se deciden la humanidad y misericordia de los que representan las restantes clases sociales. El mendigo no lamenta su pobreza sino su propensión al pecado y es quien mejor ha cumplido, junto al sabio, su papel a él asignado por Dios. En la novela corta de H. v. Kleist *Das Bettelweib von Lucano* (1810) el propietario de un palacio deja perder su propiedad y su vida por el trato brusco que da a una mendiga enferma de gravedad. En el mencionado *Verschwender* de F. Raimund el derrochador Flottwell no sólo resiste la prueba de su bondad ante las exigencias aparentemente descabelladas del misterioso mendigo, sino que él mismo más tarde, reducido a la pobreza, sirve de piedra de toque para la compasión y generosidad del carpintero Valentín y su familia. En la novela *Die Bettlerin vom Pont des Arts* (1828) de Hauff, el brutal marido de Josefa rescinde el matrimonio al enterarse de la existencia anterior de su mujer como mendiga; por el contrario el amante incondicional, que amparó a la mendiga y permaneció fiel a ella, puede ver su reconversión en una noble y rica heredera. En el fragmento de novela de Stifter *Die Mappe meines Urgrossvaters* (póstuma, 1870) la incorporación del mendigo en la comunidad aldeana y su crédito dentro de ella actúan como símbolo de una sociedad natural, sana, y vuelve a reflejarse también el orgullo del mendigo que acepta serenamente lo que él cree ha-

ber «merecido», y rechaza las dádivas que no le corresponden. De modo semejante el juglar que toca un instrumento al paso de los transeúntes, en la novela corta de F. Grillparzer *Der arme Spielmann* (1847), no concibe como limosna sino como salario bien merecido las monedas que le dan por compasión a pesar de su música insoportable. Aunque en *The Model Millionaire* (narrac., 1887) de O. Wilde el millonario que posa en traje de mendigo ante el pintor lo hace por pura extravagancia, la función de su actitud en la narración, por el contrario es la prueba tradicional para ver la capacidad de compasión de un hombre joven. Mientras que en el drama expresionista de R. J. Sorge *Der Bettler* (1912) el título sirve exclusivamente de metáfora para el aislamiento de un joven poeta que, pese a sus actos criminales según la concepción del mundo, se eleva hasta el cielo, las figuras de mendigos de dos obras de H. v. Hofmannsthal vuelven a tener un significado arquetípico. *Das Salzburger grosse Welttheater* (1922) transformó la función pasiva del mendigo de Calderón en la activa de uno que se rebela contra el orden establecido; pero cuando la «sabiduría» reza por su salvación en el momento en que él levanta el hacha, entra en razón y se transforma en un sabio — ermitaño, que es el que al final sabe morir mejor de todas las figuras. En el drama *Der Turm* (1925), igualmente relacionado con Calderón, el mendigo asume casi los rasgos de un — mártir, que con la renuncia de su vida salva un santuario, es recibido ante el rey por el piadoso hermano Ignacio y es representante de todos aquellos que esperan un reino nuevo bajo un «rey de mendigos».

La mendicidad simboliza también en la literatura con frecuencia la profunda caída de un hombre rico y poderoso. Un caso modelo fue el destino de Job. Los numerosos tratamientos del argumento de Job. Belisario se asocian generalmente a la narración legendaria de la *Patria tes poleos* (h. 1100), según la cual el general, privado de la vista y de su fortuna por el emperador Justiniano, sentó plaza de mendigo en Bizancio. La balada *Jane Shore* habla de la querida del rey Eduardo IV, la cual después de la muerte de éste fue expulsada por el nuevo rey y terminó como mendiga. Los personajes titulares de las baladas *King Orfeo* y *King Henry* viven como mendigos.

Ya en el siglo XIX, en que con la industrialización se generalizó el concepto de falta de trabajo y el mendigo habitual junto con los simuladores dejaron paso a quienes buscaban trabajo y, no pu-

diendo encontrarlo, se veían reducidos a la miseria, el interés se desplazó, también en la literatura, desde la figura simbólica arquetípica, el alegre holgazán y pícaro artista del disimulo, a las víctimas de un proceso económico. Aproximadamente desde los años veinte las figuras de mendigos de la literatura claman compasión y al mismo tiempo denuncian a la sociedad, en la que un creciente afán de lucro suplantaba cada vez más al compromiso cristiano para con los que padecen necesidad. Ya el guerrero ciego de *Des Vettters Eckfenster* (1822) de E. T. A. Hoffmann era una imagen de miseria inmerecida en la que se ponía a prueba la compasión de los berlineses; la antigua función del mendigo como piedra de toque sigue predominando aquí exactamente igual que más tarde con análogas figuras marginales de la obra de J. Gotthelf y de Th. Storm. Luego hicieron hincapié en la denuncia, al mismo tiempo que planteaban una exigencia de perfeccionamiento, varias poesías de N. Lenau que presentaban al mendigo en el camino de paso de los ricos (*Bettlers Klage*, 1822/23), al inválido de una pierna (*Robert und der Invalide*, 1828, *Das Begräbnis einer alten Bettlerin*, 1831) y al niño mendigo con las primeras flores primaverales (*Frühlingsgrüsse*, 1838). A las poesías de denuncia social de A. v. Chamisso pertenece la balada *Der Bettler und sein Hund* (1829), en la que un mendigo, en lugar de ahogar a su perro por el que no puede pagar los impuestos, se pone a sí mismo una sogá al cuello con una piedra y salta al agua. La vergüenza nacida de la indigencia inmerecida —rasgo extraño a la temática más antigua del mendigo— halla su expresión en la poesía de F. Hebbel *Der Bettler weint um seinen Sohn* (1841). Mientras que desde mediados del siglo XIX los tonos acusadores de poesías de mendigos cedieron a los resignados o conciliadores (G. Keller, *Der alte Bettler*, *Der Frühling der Armen*; Th. Storm, *Bettlerliebe*; C. F. Meyer, *Bettlerballade*; R. M. Rilke, *Das Lied des Bettlers*, 1902), el motivo volvió a tomar en época moderna la actitud de crítica total allí donde tenía cabida en el marco de una denuncia social general (P. Huchel, *Herbst der Bettler*; *Cimetière*, 1928; E. Weinert, *Der alte Bettler*). Sin embargo para la moderna crítica social otros personajes tenían más interés que el mendigo con su figura a veces romántica. En el punto central de la ópera de negros *Porgy and Bess* (1933) de G. Gershwin se halla el contrahecho mendigo callejero Porgy, que por suerte o por desgracia ama a la hermosa Bess, la cual finalmente lo abandona; su

canción sobre la vida libre del pobre diablo que no conoce preocupaciones materiales se halla por completo dentro de la tradición de las viejas canciones de mendigo europeas. Espíritu revolucionario, en cambio, respira la figura central de la ópera de G. Masanetz *Der Wundervogel* (1955, texto de P. G. Reime), el viejo mendigo Tai-Pe, que llama al pueblo a la rebelión y con él expulsa a los opresores ricos; es significativo, sin embargo, que este mendigo «romántico» esté modelado según una antigua narración china.

A. Tschopp, *The Beggars of England in Prose and Poetry from the Earliest Times to the End of the 17 Century*, Basilea, 1903; E. v. Kraemer, *Le Type du faux mendiant dans les littératures romanes depuis le moyen âge jusqu'au XVII^e siècle*, Helsingfors, 1944; R. Jahn, *Die Gestaltung der Bettlerfigur in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, tesis, Jena, 1958; L. Röhrich, «Der Bettler als Pfand» (en L. R., *Erzählungen des späten Mittelalters und ihr Weiterleben in Literatur und Volksdichtung bis zur Gegenwart*, Vol. 1), Berna, 1962; W. Maas, *Die Gestalt des Bettlers in den deutschen Dichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Freiburg/Br., 1971.

Misántropo.—Un misántropo no guarda en general una enemistad activa contra los hombres, no emprende nada contra ellos. Sin embargo los odia y desprecia, no quiere tratar para nada con ellos ni verlos, quiere vivir lejos de ellos. La misantropía no puede reducirse, como la timidez, a una predisposición, sino a unas vivencias decepcionantes. Estas vivencias pueden ser de naturaleza objetiva, en el sentido de que el hasta entonces bienintencionado y confiado experimenta por parte de sus prójimos la ingratitud y la malicia, o son de índole subjetiva, cuando el que se acerca a los hombres con pretensiones excesivas e irreales se ve sacudido en sus esperanzas y en su fe al confrontarse con la realidad. El misántropo, por su peculiar modo de vivir retirado, puede tener rasgos en común con el — estrafulario, pero el origen de su actitud y de su hostilidad le separan sin embargo de este tipo más curioso y amable.

El interés de la literatura por este motivo del tipo se basa en la tensión entre la actitud negativa, naciente o ya formada, del misántropo para con las personas de su entorno y su necesaria relación con ellas. El es también un hombre y comparte las debilidades humanas, que él tiende a disimular en sí mismo, y su existencia, pese al aislamiento intentado, depende de la convivencia y colaboración

con ellos. Esta dialéctica hace del motivo del misántropo objeto sobre todo del drama, que representa sintética o analíticamente la realización del extraño tipo y casi siempre también pone en escena la «curación» de la enfermedad sin duda adquirida, ya que la dependencia que el misántropo tiene de otros hombres hace que recurra a éstos inevitablemente y tenga mejores experiencias o él mismo aprende a reconocer y aborrecer su propio ser en el espejo de tipos semejantes a él. Sólo en muy raros casos la misantropía incluye también el propio Yo motivando entonces no la huida a la soledad, sino el suicidio.

La Historia del motivo del misántropo no se puede desligar de la historia argumental de la figura semilegendaria que en la literatura antigua fue convirtiéndose poco a poco, mediante la lenta construcción de muchos rasgos aislados, en prototipo del misántropo: Timón de Atenas. Timón vivió en el siglo V a. de C., combatió con burla mordaz la arraigada inmoralidad de los atenienses y por esta agresividad parecía ya misterioso a sus contemporáneos más jóvenes. Posiblemente algunas características de su imagen míticamente exagerada se reflejan ya en la comedia ática antigua no conservada *Monotropos* (415/14 a. de C.) de Frínico con su personaje estrafulario que vive sin familia, sin amigos y aun sin esclavos y tampoco muestra interés por la política. En *Las aves* (414 a. de C.) de Aristófanes encontramos una alusión en la que un escolio de Venetus observa que Timón ha odiado no a los dioses sino a los hombres, y otra alusión en *Lisístrata* (411 a. de C.) del mismo autor declara que Timón se ha sustraído a las miradas de los hombres levantando una valla de espinos en torno a su vivencia. La comedia *Timón de Antifanes* (408/05-334/31) se ha conservado sólo en fragmentos, de modo que no puede reconocerse la función del motivo. También el misántropo entre los *Caracteres* de Teofrasto (hacia 371-287 a. de C.) podría tener puntos de contacto con la tradición de Timón; aquí aparece por primera vez la hipótesis de que la misantropía y un inherente rencor contra los dioses se han desarrollado al empobrecerse el que antes era rico y al haber sido abandonado por sus supuestos amigos. El conocer la caracterología de Teofrasto y tal vez también anécdotas en boga de Timón, le sugirió a Menandro acaso la idea del *Diskolos* (317-16 a. de C.), obra recientemente descubierta salvo unos pocos versos. Lo atrayente y realmente cómico de esta pieza está en que en el caso del antiguo Knemon

—que ha roto el trato con los hombres, incluso con su mujer, vive del trabajo de sus manos porque no quiere deber a nadie y pretende sustraerse a los influjos de la civilización urbana pero que, cuando las personas aborrecidas de su entorno le salvan al sacarle de un pozo, finge reconocer su error— se trata sólo de una curación aparente, pues él está a punto de volver a su modo de vida eremítica y sólo por una travesura de los esclavos puede ser inducido a asistir a la boda de su hija; su actitud defectuosa se acentúa por la figura de contraste de un anciano experto y filántropo. Al final del siglo I a. de C. Plutarco (*Biografía de Antonio*) obtuvo nuevos aspectos del retrato moral al comparar el comportamiento infiel de los amigos de Antonio tras la batalla de Accio y el de los compañeros de Timón así como las reacciones parecidas de los dos afectados. Menciona por una parte, como figura paralela y de contraste, a Apemantes, cínico y misántropo de profesión, citado también por Cicerón y por Aristóxeno de Tarento y que no comparte el convencimiento de Timón ni le iguala en su consecuencia sombría, y por otra parte la amistad de Timón con Alcibiades, en quien Timón ha visto un instrumento de sus perniciosos deseos dirigidos contra los atenienses y por eso tras la derrota achacada a Alcibiades se ha relacionado su deseo de la desgracia como causa del hecho de la desgracia. Aquí aparece, pues, activada la misantropía. El *Diálogo de Timón* de Luciano (120-180) es la última fijación del argumento, decisiva para la tradición, en la antigüedad. Los extensos antecedentes que presentan a Timón como rico derrochador y anfitrión, motiva el repentino cambio afectivo del empobrecido que se ve abandonado de todos, tiene que ganarse el pan como jornalero y se enoja con los hombres y con los dioses, de suerte que Zeus le devuelve, mediante un «tesoro en el campo» su riqueza, que Timón al principio no quiere aceptar pero luego compra el campo, levanta en él una torre en la que vive y de la que expulsa a estacazos y pedradas a los amigos que vuelven a acudir a él. La torre de Timón se menciona también en el *Itinerario de Grecia* de Pausanias (2.ª mitad s. II).

Para la Edad Media el motivo del misántropo no era atractivo como tampoco el argumento de Timón. La misantropía contrariaba al mandamiento cristiano del amor al prójimo, no podía ser más que de origen diabólico y por eso caracterizaba tanto al diablo como a su instrumento, el — aliado del diablo. El odio, resultante de la misantro-

pía, contra el Creador y Guía de los hombres, discutido ya por los autores antiguos en la figura de Timón, determinó el juicio condenatorio del tipo en la Edad Media, para la que la misantropía se representaba no como problema social, sino como problema metafísico.

Sólo el interés del Renacimiento por los argumentos e ideas antiguas así como su nueva manera de ver la problemática del mal contribuyeron a revalidar el motivo. En estrecha conexión con el diálogo de Luciano, M. M. Boiardo (1494) y G. da Carretto (1498) fueron los primeros en escribir dramas de Timón, que empezaban con el empobrecimiento de Timón. Boiardo veía la razón de la caída de Timón sobre todo en su dependencia del oro, que le esclavizó interiormente y endureció sus sentimientos; es verdad que luego el empobrecido Timón renuncia al tesoro encontrado, pero persiste en su misantropía. La moralización que aquí se inicia del argumento lo hizo apropiado para el drama escolar y jesuítico. El jesuita J. Gretser (*Timon comoedia*, 1584), que aprovechó con cierta libertad el diálogo de Luciano, presentaba a Timón aún en la riqueza, pero en el primer acto señaló el cambio repentino que se produce al abandonar Plutón la casa de Timón, y completó los otros cuatro actos con el desengaño que sufre por parte de sus amigos, con el trabajo como jornalero del enojado con los dioses, con el rechazo inicial de la nueva riqueza y con el ataque del nuevo rico a los amigos que vuelven. La intención de mostrar en el argumento las consecuencias del disfrute irreflexivo de la vida dio lugar en Gretser a un desplazamiento del punto de gravedad, que luego en el drama de Timón de S. Schelwig (1671), rector de Torun, centró el motivo de la — codicia en lugar del misántropo.

En cambio en el caso del Timón de Shakespeare (*Timon of Athens*, hacia 1607), que había tenido un precursor hacia 1600 en un drama anónimo, se trata del problema psicológico de un hombre desmesurado tanto en su inicial bondad y generosidad como en su odio posterior, y cuyo desprecio a los hombres resultante del desengaño culmina en el banquete del tercer acto, al que ha invitado a los amigos para servirles agua que les derrama burlosamente en el rostro, decirles la verdad y luego expulsarlos. De Plutarco tomó Shakespeare la relación con el desterrado Alcibiades, que prepara una campaña contra Atenas y da a Timón una parte del oro encontrado con la misma intención hostil que a las hetairas, la de corromper a los hombres

de Atenas. El tipo se distingue por una parte de Apemanto, que por vanidad afecta misantropía y disfruta de su papel, y por otra del — criado fiel administrador Flavio, que ya al principio ha advertido a su señor y quiere acompañarle más tarde en su miseria. Pero Timón, cuyo desprecio a los hombres comprendió en gran parte al parecer Shakespeare, se queda solo, rechaza bruscamente a los atenienses que le piden ayuda y muere con rencor; se habla de su tumba bañada por el mar y de su epitafio misantrópico.

Tras el *Timon of Athens* shakespeariano, cuya parcialidad y escaso dramatismo no pudieron mejorar posteriores adaptadores (Th. Shadwell, 1678; R. Cumberland, 1771; F. J. Fischer, 1778; W. H. v. Dalberg, 1778; A. Lindner, 1871), el motivo del misántropo se impuso por primera vez independientemente del argumento de Timón en *Le Misanthrope* (1666) de Molière. Apareció aquí en unión con motivos secundarios y rasgos completamente distintos, pues el joven y popular Alcèste no experimenta ni cambio de suerte ni desengaños por parte de amigos, sino que se presenta a su medio ambiente con una pretensión que le hace ver muy turbiamente desde el principio los defectos y aparente cortesía de quienes le rodean, y fracasan sus intentos de atacarlos mediante el reproche y la propia honradez. Sus exageradas y falsamente planteadas pretensiones le hacen tan ridículo como su admiración por una mujer que otros evitan por sus malas condiciones y a la que él no puede ni cambiar ni convertir a su ideal de una vida lejos de la sociedad humana, de modo que lleva a efecto su idea él solo demostrando así su incapacidad reproachable de vivir entre los hombres.

Como todas las comedias de Molière también ésta suscitó imitaciones y obras de contraste. Mientras que Standford, modelado según el tipo de Alcèste en la comedia de Th. Shadwell *The Sullen Lovers* (1668), logró en virtud del amor de una mujer de la misma opinión convertir su misantropía en odio a la sociedad, W. Wycherley (*The Plain Dealer*, comedia, 1677) conservó el desengaño amoroso como base de la misantropía y lo completó según modelo del argumento de Timón mediante el desengaño en la amistad pero al final se le depara al protagonista, mediante una mujer fiel, una felicidad en este mundo perverso. Como contraproyecto de Molière estaba pensada la narración moral, auténticamente racionalista, de J.-F. Marmontel *Le Misanthrope corrigé* (en *Contes moraux*, 1765), cuya figura titular, igual que la

de Molière, se retira al campo, pero allí se cura de su misantropía no sólo por una mujer amorosa, sino —un nuevo rasgo— por el escarmiento de otro misántropo que hace el ridículo.

El siglo XVIII vio en la sociedad y sociabilidad el factor único que convierte al hombre en hombre y atribuyó fuerza moral a la amistad y al amor. Ya por estas razones la misantropía tenía que aparecer como actitud defectuosa, pero sobre todo contradecía al ideal más noble de la época, al humanitarismo. Así en la influyente obra de J. G. Zimmermann *Über die Einsamkeit* (1756) pudo considerarse y condenarse como misántropo incluso al piadoso — ermitaño. Se toleraba la lejanía de la sociedad en todo caso si se daba por anticortesana y tendía al idilio rousseauiano, así como se solía disculpar a los tipos que se distinguen por la observación sentimental de sí mismos, como los — descontentos, extravagantes, hipocondríacos y melancólicos, en tanto no incurrieran en el extremo de la misantropía. Por eso en la literatura el tipo del misántropo tenía que convertirse en objeto de conversión y curación, y como medio más eficaz para ello se consideró la amistad y el amor femenino, que ya lo habían establecido en esta función autores como Th. Shadwell y R. Cumberland, adaptadores de Shakespeare, y los imitadores de Molière. Timant, protagonista de la comedia *Der Misstrauische* (1760) de J. F. v. Cronegk, es un hipocondríaco cuyo resentimiento del mundo le lleva al extremo de retirarse de él y cerrarse la puerta de su habitación con candados, y no se cura sino por el sacrificio de un amigo que por causa de él renuncia a la amada, pero antes necesita algún tiempo de autoconfirmación. En el relato en verso *Musarion* (1786) de Ch. M. Wieland, Fancias, convertido en misántropo por la traición de falsos amigos, por la pérdida de dinero y desengaños amorosos, se cura por el amor de Musarion y vuelve de nuevo a disfrutar de la vida; la misantropía, más afectada que realmente profunda, de Erwin (Goethe, *Erwin und Elmire*, opereta, 1775) se extingue rápidamente por el amor de Elmire, y el ministro de la comedia de J. v. Soden *Der neue Timon* (1789), transformado de filántropo en misántropo, se reconcilia con los hombres por una felicidad amorosa lejos de la corte. Incluso la misantropía de Martín, en la novela *Candide* (1759) de Voltaire, exhibida con objeto de refutar una vida en «el mejor de los mundos», recibe su consuelo en la forma de un idilio bucólico y de trabajo regenerador. En el equivalente alemán de C. G. Wezel, la novela

Belphegor (1776), el misántropo fracasado por la maldad de los hombres no puede, sin embargo, reprimir su propensión humanitaria y se pone finalmente a disposición de una nación que lucha por la libertad. Por el contrario O. Goldsmith (*Asem the Manhater*, relato, 1765), en una variante sorprendente, curó a su protagonista no por la confrontación con la realidad sino con la idealidad: Un genio le lleva a un mundo perfecto, pero él descubre en ese mundo imperfecciones tan extrañas, resultantes de la bondad de los hombres, que desea volver al mundo anterior.

En la época del Sturm und Drang alemán, que enaltece al hombre superior, al hombre de verdad, pueden estar mezclados también en el sentimiento titánico rasgos de misantropía surgidos de la conciencia de superioridad. Entre estos hay que contar por ejemplo las declaraciones, despectivas para los hombres, de Karl Moor en el drama *Die Räuber* (1781) de Schiller, mientras que parecidas manifestaciones de su hermano Franz, de distinto carácter, son indudablemente parte de su — tiranía, pues la posición especial del tirano en la sociedad incluye también algo de misantropía. De modo parecido los típicos personajes intrigantes de esta época literaria, Carlos en el drama *Clavigo* (1774) de Goethe, Blum en el drama *Das leidende Weib* (1775) de F. M. Klinger y Grimaldi en el drama del mismo autor *Die Zwillinge* (1776), se ven inducidos en parte por misantropía a realizar sus malvados proyectos. Si en Klinger (*Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt*, novela, 1791) la perversión del filántropo I Fausto en un misántropo y teófobo es resultado de la conjuración diabólica y de una alianza con el diablo, esta variante pasa ya a las figuras románticas de aliados del diablo, cuya naturaleza satánica se traduce en misantropía; igual que los — aliados del diablo medievales, no se conforman con aborrecer a los hombres, sino que actúan en perjuicio de la humanidad.

En cambio, como creación de la era del humanitarismo, la pieza teatral *Der Menschenfeind* (1802) de Schiller, proyectada desde 1784, en cuyo título original *Der versöhnte Menschenfeind* (1790) — *El misántropo reconciliado* — se puede ver claramente el factor de la conversión, operó con los medios del drama moral de la Ilustración. El protagonista de Schiller, que en el espíritu de Rousseau caracteriza la desfiguración de la creación como producto de la imperfección humana, ha tomado a la única hija amada, que ha de elevarse por encima de la vulgaridad de los demás hombres, la promesa de

obligar a los hombres a respetarla por su gracia y su virtud pero nunca a hacer feliz a un hombre; su amante quiere, sin embargo, vencer la amargura del padre, ya que no hay hombre más pobre que el misántropo, cuya aversión a los hombre procede o del desprecio de sí mismo o de la presunción. Mientras que del fragmento de Schiller no se infiere qué es lo que realmente ha provocado la misantropía del hombre, la pieza de A. v. Kotzebue *Menschenhass und Reue*, presenciada en 1789 por Schiller en Weimar, explicaba la misantropía de Meinau, que vive con sus dos hijos alejado de los hombres, por el adulterio y la huida de su mujer, que entretanto trató de reparar sus faltas con el arrepentimiento, con obras de caridad y un servicio modesto de ama de llaves, y finalmente se reconcilia, gracias a los hijos, con el misántropo, que al principio se oponía a ello. Es curioso que Kotzebue, igual que hace más de dos mil años Menandro, inventara como peripecia de la trama una caída al agua, sólo que aquí no es el misántropo el que es arrojado, salvado y convertido, sino el vecino, a cuyo salvamento acude el misántropo, con lo que quería demostrar el sentimental autor la filantropía disimulada de su misántropo.

Dentro del teatro popular de Viena, que operaba igualmente con el factor de la «enmienda», aparece el motivo del misántropo por primera vez en la paródica pieza de K. Meisl *Der Esel des Timon* (1813), en la que el asno que Timón se ha llevado consigo a la soledad es transformado por los dioses en el rico financiero Midas, que cura a Timón de la misantropía mediante el oro; la sabiduría de la obra culmina en que el hombre tiene que adaptarse al mundo, ya que éste difícilmente se adaptará a él. En J. A. Gleich (*Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, 1820) es incluso un diablo quien por la experiencia del amor y por la amistad renuncia a la misantropía. Con la obra *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) de F. Raimund se originó de la tradición local una variante de rango literario universal. Al conocer tanto los antecedentes locales como la tradición de Timón y también el fragmento schillerano, del que tomó el rasgo del matrimonio prohibido a una hija, Raimund representó la misantropía no como consecuencia de engaño o de pretensiones morales mal planteadas, sino como obcecación y manía de su personaje central, que significativamente se llama *Rappelkof* (Maníaco) y en cuya fantasía ha anidado tanto el equivocado concepto de la maldad de los otros hombres como el de la propia

amabilidad, paciencia y bondad. El mismo es su mayor enemigo, hace pedazos su mobiliario por desconfianza contra la familia y personal de la casa, huye a la soledad de las montañas, allí expulsa, con sádica fruición, de la cabaña comprada por él a una pobre familia de carboneros, pero en su endurecimiento afectivo no puede curarse por la soledad del monte, sino que necesita del tratamiento heroico que el rey de los Alpes efectúa en él: se encuentra con su — doble, en el que se ha transformado el rey de los Alpes, y se cura por el horror que le causa su propia conducta desnaturalizada y por la experiencia de la bondad de su cuñado, que le ha salvado su fortuna. El factor de la caída en la pobreza, perteneciente a la tradición de Timón pero no considerado en el rey de los Alpes, se transformó para Raimund en un argumento propio en *Der Verschwendter* (drama, 1834).

En el terreno de la épica el motivo del misántropo se hizo valer desde finales del siglo XVIII sobre todo en formas narrativas menores o en personajes marginales. De la comedia de caracteres hay enlaces a la novela cómica, por ejemplo, de T. Smollet, cuyo soltero extravagante Brambles (*Expedition of Humphry Clinker*, 1771), al ir de viaje con sus crecientes contactos humanos y decrecientes achaques de artritis, va perdiendo cada vez más a favor de su bondad sus rasgos misantrópicos nacidos de una vulnerabilidad afectiva. Procedentes de la novela cómica inglesa pasaron muchos motivos y rasgos a la obra de Jean Paul, cuyo estrafalario y burlesco Leibgeber (*Ehstand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, 1796-97), que reaparece como Schoppe en *Titan* (1800-03) con rasgos psicopáticos considerablemente aumentados, odia por falta de compromisos todas las condiciones y formas existenciales definitivas del género humano necesariamente culpable por su existencia. Siguiendo a *Titan*, el piloto echa abajo (*Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*) finalmente lleno de odio el lastre de su globo sobre los hombres y se estrella en la tormenta, de modo parecido a como el pobre poeta se extingue por sí mismo en las anónimas *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela 1804) resignado ante la maldad humana. El mismo hastío sombrío del mundo caracteriza al conde Rudolf en la novela *Ahnung und Gegenwart* (1815) de J. v. Eichendorff, ya que se ha retirado a un castillo solitario rodeándose de bufones cuyas ideas fijas son lo único a lo que le puede tomar gusto. El llamado realismo poético de mediados del siglo XIX prefería, igual que la Ilustración, al

misántropo curable o sólo aparente en la forma del solterón (A. Stifter, *Der Hagestolz*, relato, 1845) que hace mucho tiempo que está arrepentido de su aislamiento de los hombres producido por un engaño amoroso y quiere aplicar a su sobrino como lección su experiencia de la vida, o en la forma del periodista Weitenweber (W. Raabe, *Die Kinder von Finkenrode*, novela, 1857-58), en cuya mordacidad extravagante se manifiesta sólo su desprecio a todo lo mediocre, una incondicionalidad de exigencias morales que aparecía ya con frecuencia como fundamento psicológico de la misantropía. También el agraviado imaginario y tirano doméstico, que recuerda a Rappelkopf (G. Keller, *Pankraz der Schmoller*, novela corta, 1856) y que tiene todas las predisposiciones a la misantropía, es aleccionado todavía a tiempo. Según avanza el siglo XIX se van agudizando de nuevo los rasgos del misántropo y de su destino: el protagonista de la novela corta de Th. Storm *Bulemanns Haus* (1864), que por misantropía se aísla del mundo, es matado por sus dos gatos sobrenaturales, y las confesiones del narrador que se mortifica al mirar al pasado, en el relato de F. M. Dostoievski *Zapiski iz podpol'ja / El subsuelo* (1864), dejan entrever que aquí la insatisfacción en la profesión y en las relaciones con los compañeros han provocado en un hombre poco abierto reacciones hostiles a la vida y a los hombres —por ejemplo, en la forma de la burla cínica que hace de la prostituta Liza— y la pérdida de todo afecto humano. Mientras que en el subsuelo es el descontento quien examina por sí mismo su fracaso en el pasado, su morbilidad y su sadismo, en la novela de Th. Bernhard *Das Kalkwerk* (1970) son terceras personas quienes analizan ante un público también imaginario las motivaciones de un misántropo monomaniaco que consideraba perturbadoras todas las vinculaciones humanas y las sacrificó para escribir una obra sobre «El oído», que no pudo llevar a cabo tampoco en la soledad de una mina de cal abandonada, y al final mata de un tiro a su mujer encadenada a la silla de ruedas.

En el drama, que seguía siendo el dominio preferido del motivo, continuaron influyendo los grandes modelos. En E. Labiche (*Le Misanthrope et l'Auvergnat*, 1852) se desarrolló del rasgo de la decepción, tomado de Shakespeare, y del del fanatismo por la verdad, tomado de Molière, una trama cómica en torno a un moralista cogido en la trampa de sus propias pretensiones: el misántropo compromete a un hombre honrado de Auvernia

para escuchar siempre la verdad, pero el constante desenmascarador se hace pronto molesto ya que descubre también mentiras de su amo, que al final se ve obligado a inducir a mentir al predicador de la verdad y por el conocimiento de la propia fragilidad se cura de su presuntuosa misantropía. F. Raimund había recogido en dos tramas independientes una de otra los motivos del disipador y del misántropo combinados en la tradición del argumento de Timón; en W. Tilling (*Timon von London*, drama, 1876) se encuentran repartidos en dos personajes de la misma acción: de dos hermanos uno es un derrochador, que se hace misántropo por sus experiencias, y el otro es desde el comienzo un misántropo, pero sólo aparente, que ha tomado el disfraz de misántropo para preservar al derrochador de la excesiva confianza y de la ligereza financiera, cosa que también se logra. En F. Dümmler (*Timon von Athen*, drama, 1917), igual que ya en dramaturgos alemanes del siglo XVII, se insiste aún más en la culpabilidad del derroche de dinero, que el huido a los bosques reconoce finalmente como causa de su desgracia. En cambio, en el drama *Timon* (1932) de F. Bruckner prevalece la idea —que repercute en muchas variantes— de que el supuesto misántropo es en realidad un filántropo que, en el caso de esta nueva variante del mito ateniense, no puede conquistar al pueblo para invertir dinero con fines filantrópicos en lugar de bélicos, tampoco sabe como idealista manejar el dinero y al final perece voluntariamente con su patria para no presenciar el fracaso de sus propósitos de mejorar el mundo. De nuevo se pone en juego la idea de la exigencia ideal como fuente de desengaño y misantropía, si bien —en contraste con Molière— en un sentido que afirma tal exigencia.

W. Bolin, «Der Menschenfeind» (*Euphorion*, 19), 1912; K. Kolisch, *Timon von Athen im deutschen Drama*, tesis, Viena, 1935; G. Hay, *Die Darstellung des Menschenhasses in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1970.

Misógino — Misántropo; Estrafalario.

Mochuelo — Estrafalario.

Muchacha abandonada, La → Seductor y seducida.

Mujer abandonada, La → Honor conyugal herido, El; Hombre entre dos mujeres.

Mujer diabólica, La → Seductora diabólica, La.

Mujer rechazada, La.—Las estructuras sociales encauzadas según criterios masculinos suelen ofrecer a las muchachas adolescentes un ideal que justifica su capacidad para el amor y la maternidad no como un derecho natural, sino como algo que es legal o moralmente lícito según las necesidades. El año de nacimiento y la proporción demográfica determinan el marco dentro del cual las cualidades tanto personales como sociales de una mujer logran ser valoradas y tener efecto. Las condiciones y alteraciones estadísticas pueden disminuir sus oportunidades hasta llegar a no ofrecer perspectivas. A la exclusión sigue generalmente un desprestigio, ya que las competidoras más afortunadas se encuentran confirmadas a sí mismas pero no los hechos, y los hombres, por el excedente de mujeres, se ven inducidos a desestimarlas. La inteligencia, el carácter y el temperamento ponen prematuramente a la muchacha en el dilema de elegir entre iniciativa o indiferencia y a la mujer en la necesidad de resolver si su pretensión va a comprometer, y hasta qué punto, el bien jurídico. Sin tener en cuenta la presunta → rivalidad, la muchacha y la mujer que traten de conquistar con sus naturales encantos o con métodos artificiales se exponen al peligro de ser aprovechadas o rechazadas por el hombre. Dado que el insulto significa tratamiento despectivo así como la difamación y el oprobio expresados en palabras significa ultraje, una mujer rechazada es una mujer ofendida, que no puede formular queja públicamente, sino que tiene que invalidar a escondidas los reproches a sí misma y reprimir pensamientos de venganza.

Como motivo literario la mujer que trata de realizar su destino por su propio esfuerzo aparece ya en aquella primitiva época de formas primarias y elementales, que luego por evoluciones de la civilización se fueron modificando en variantes de más corta duración de validez. Frecuente motivo situacional fue la mujer mayor que, forzada por las menores perspectivas de vida y estimando demasiado, por otra parte, su experiencia de la vida, trata de conquistar a un joven y al ser rechazada vacila menos que otras en pagar su derrota con odio mortal y calmar el dolor de su presunción humillada. La variante de la esposa repudiada se im-

puso cuando la literatura de crítica social puso también a prueba la eficacia de los derechos adquiridos por el enlace matrimonial y consideró el matrimonio no como la realización asegurada de un deseo sino como institución imperfecta en cuanto a la satisfacción de necesidades. El amor libre y las tesis de sucesión conferían a la mujer un aumento de actividad sin aliviar las condiciones de competencia o sin aumentar la seguridad de éxito.

En la obra literaria más antigua y significativa, la epopeya babilónica de *Gilgamesh* (redacción de las doce tablas, hacia el s. XIII a. de C.), el legendario rey de Uruk al sur de Babilonia rechaza con desdén el ofrecimiento amoroso de la diosa Ishtar/Astarté recordándole el trato que ella dio a anteriores favoritos a muchos de los cuales transformó en animales. Al igual que la historia —incluida en la epopeya de *Gilgamesh*— del diluvio bíblico así como la de Deucalión, el motivo de la Ishtar, que pese a la intervención del toro celeste busca venganza inútilmente, retorna a la literatura de todo el antiguo oriente y de la antigüedad clásica, y penetró hasta el oriente asiático, sin embargo apenas se puede establecer la relación de las variantes orientales con las occidentales.

Un rasgo significativo y constante en la venganza de una mujer rechazada se encuentra, por primera vez en una narración, en un papiro egipcio del siglo XIV antes de Cristo. Durante la ausencia de su marido la mujer se ofrece al fuerte y vigoroso hermano menor de éste; el hermano la rechaza, sin embargo le promete guardar silencio al respecto, pero la cuñada, consecuente consigo misma, prepara la venganza; al volver el marido acusa al hermano de intento de violación y reclama su muerte si es que ella misma ha de seguir viviendo. Esta narración podría reflejarse en la famosa historia bíblica de José y la mujer de Putifar (*Génesis*, 39) con la pena de cárcel por difamación; historia que entró tanto en oriente como en occidente reproducida, ampliada, comentada y modificada con las predicciones de Mahoma en el *Corán* (compuesto en 610/32) en el sentido de que Putifar había considerado adoptar a José como a hijo, y José debía a una visión de su padre la represión del deseo despertado.

El motivo en la llamada forma de Putifar aparece ya, como parte integrante de la leyenda de Belerofonte, hijo de Glauco y nieto de Sisifo, en Homero (*Ilíada* VI, 153 sigs.) con la curiosa asociación del escenario de Grecia y de Asia Menor, y luego en Eurípides (m. 406 a. de C.) en las trage-

dias no conservadas *Bellerophon*tes y *Stheneboia*. Antea en Homero, Estenobea en Eurípides, la mujer rechazada, es la esposa del rey Preto de Tirinto, que acogió amablemente al proscrito Belerofonte y quiere encargar a un pariente que vive en Licia la consumación de la venganza exigida; Belerofonte, sin embargo, resiste todos los atentados contra su vida. La leyenda, que estimulaba la inspiración de los libretistas de ópera franceses y alemanes así como también del dramaturgo G. Kaiser (póstuma, 1948), contribuyó a la perduración del motivo. Insólito e inconcebible para los contemporáneos de Eurípides debió ser el motivo especialmente en la variante extrema de la madrastra rechazada, motivo que se relacionó con el héroe Hipólito y que está documentado también fuera de la literatura griega. En el argumento de Fedra lo erótico rayaba casi en lo patológico. En una primera tragedia, *Hipólito encubridor de sí mismo*, no conservada y rechazada por el público ateniense, Eurípides hizo que la esposa de Teseo mendigara amor a los pies del hijastro, por el contrario, en *Hipólito coronado* (428 a. de C.) la acción está presentada como resultado de una lucha entre dos diosas, debido a que Hipólito rendía culto solamente a Ártemis, ofendiendo por ello a Afrodita, y aquí una alcahueta nodriza de Fedra pretende corresponder a su más íntimo deseo sirviendo de intermediaria, sin embargo es así como ésta se ve arrastrada desesperadamente a la vergüenza y al suicidio. En la historia del motivo, Fedra se eleva mediante la reflexión y la expiación por encima de las lujuriosas y vengativas figuras centrales. Tanto Ovidio (43 a. de C. - hacia 18 d. de C.) en las *Heroidas*, cartas poéticas, como también en parte Séneca (m. 65 d. de C.) en su *Fedra* se han dejado influir bastante por la primera adaptación, más ruda, de Eurípides, quien precisamente a través de la tragedia de Séneca ejerció una influencia duradera.

En la leyenda de peleó, que ocasionalmente menciona Píndaro (522-hacia 438 a. de C.) con sus típicas indicaciones en los *Epinikia*, cantos de alabanza en honor de los vencedores en las competiciones deportivas panhelénicas, la forma de Putifar está resuelta igualmente por una variante del motivo, ya que el hombre cortejado está casado y la rechazada Astydamea le difama por dos veces, primero ante su mujer, que ahorca, y luego ante el marido de ella. En relación con esta dilatación externa, razones más profundas pudieron haber motivado el que en Eurípides, tras la mujer inmoral,

también el hombre que desdén el amor expiara una culpa aparentemente más allá de lo moral, pues el motivo contenía en efecto la difamación —aquí expresada por una carta que dejó Fedra— y también el deber del sigilo —aquí el reconocido por Hipólito ante la nodriza—, pero no el derecho de Afrodita a la venganza por negligencia. El testigo más conocido de esta variante fue Narciso, que, en las *Metamorfosis III*, 351 sigs. de Ovidio, repudió a la ninfa Eco; ésta, afligida, se convierte en roca, a la que sólo le queda la voz, y Narciso percibe de ella el eco sarcástico de sus lamentos por la imposibilidad de realizar hacia su imagen reflejada el amor a él impuesto como castigo. También Dafnis, que contravino la ley de Afrodita, sucumbió a la venganza de una ninfa humillada por él o a su división psíquica.

El motivo puede suponerse ya en la colección india no muy exactamente fechable en el siglo I o II a la que recurrió también Somadeva con el *Kathāsarīsāgara* (compuesto en 1063-81), en el que la mujer de un soberano trata de conquistar al refinado ministro de éste y pretexto en principio dejarse instruir por él en el instrumento de la lira. La variante del motivo de la madrastra enamorada la documentan la *Colección Jātaka* anónima (creada hacia el s. III a. de C. - s. IV d. de C.) con el *Mahāpaduma-Jātaka* del príncipe Paduma, hijo del rey Brahmadatta de Benarés, así como la historia del príncipe a quien sacan los ojos por venganza, Kunala, hijo del emperador Asoka, en el *Divyāvadāna*, una de las colecciones de Avadanas de la posterior literatura budista sánscrita, además de muchas variantes de esta trágica historia, incluso las que tienen otros personajes.

Con la literatura india del budismo, que fue traducida y refundida al difundirse éste, la historia de Kunala llegó también a China, por ejemplo a través de Seng Hui (m. 820 d. de C.) en su *Colección de sutras sobre los seis Paramitas*, ejercicios para alcanzar el nirvana, y otros. La más antigua traducción japonesa conservada de una adaptación china de la narración india en la colección *Konjaku - monogatari / Narraciones de antes y de hoy* (s. XI), significativas como fuente de influencia ulterior, da fe del andariego motivo en su dominio próximo. Tras haber llegado en China a extremos de sadismo, se suprimió en una de las dos series de interpretaciones japonesas del tema y se mantuvo en la segunda serie con el héroe Aigono-waka como argumento predilecto también para representaciones «Nô» con la variante de la sir-

vienta intrigante, que era castigada exactamente igual que la señora. El texto de esta acción, transmitido desde el siglo XVII, remite a un pasado aún más lejano, y en la época posterior se suavizaría el carácter antipático de la mujer. En la comedia de guiñol *Sesshū Gappō ga Tsuji* (no ant. a 1773) de Suga Sensuke y Watatake Fuemi, la madrastra rechazada se venga mediante una bebida que produce lepra, pero su propio padre la apuñala por esta causa y moribunda ofrece al enfermo su sangre como medicina logrando salvar aún la vida de éste.

Con la historia —transformada en narración marginal— de Kunala, cuyo injusto castigo es condenado, defendido, aplazado, impedido y aprovechado en los relatos de otras historias para el justo castigo de la madrastra, el motivo emigró a Persia desde el siglo VII en ulteriores adaptaciones locales hipotéticas y perdidas (950/51 y 1027/73) del *Sindbād-Nāme*. En su camino a oriente el motivo conservó la variante de la madrastra que se deja llevar de su concupiscencia en versión literaria siria, árabe y desde 1253-española. Pero en su camino a occidente el motivo desarrolló la nueva variante de una madrastra que calculadoramente aprovecha el poder político a favor de sus propios hijos y finge amor para aniquilar al hijastro. Este camino llevó al motivo hasta el cisterciense Juan de Alta Silva y su adaptación latina *Dolopathos sive de rege et septem sapientibus* (h. 1185), en la que el escenario indio ha pasado a ser siciliano, hasta adaptaciones francesas en verso y en prosa (*Les sept sages de Rome*), incluso ediciones impresas alemanas (*Von den sieben weisen Meistern*) y otras muchas refundiciones.

La ninfa rechazada por Narciso y Dafnis fue una primera protagonista del motivo, joven, virginal y vengada por una diosa en vez del marido. Que al transformarla en una princesa soltera rechazada por un cazador se da al motivo un colorido medieval sin llegar a deformarlo y que la constancia del motivo en la constancia del argumento no puede equipararse, sin embargo, con la constancia del efecto, parece evidente cuando la novela de Alejandro, cargada desde su origen helénico con un material narrativo irreal, en su versión francesa (s. XII) exponía el mito de Narciso con una protección heteroerótica ante un público que reconocía a Venus o a su sucesora en el oficio competencia para el comportamiento cortesano. Como, por otra parte, la inconstancia del argumento provoca la inconstancia de uno de sus motivos, lo muestran los Nibelungos. Aquí Brunilda,

según las versiones nórdicas, tal vez no estaba repudiada, sino abandonada, mientras que en el *Nibelungenlied* (hacia 1200) del alto alemán medio no está vinculada a Sigfrido por relaciones anteriores, pero saluda al primero que llega, creyendo que es el pretendiente y no es en realidad más que el acompañante y supuesto vasallo del pretendiente; al ver declinado su anticipado saludo se siente decepcionada y rechazada en sus ocultos deseos. Si Brunilda más tarde hiere en Sigfrido al mismo tiempo a la rival, esto se puede decir en igual medida de Isolda, la de las manos blancas, en la adaptación del argumento de Tristán e Isolda hecha por Thomas de Bretagne (1160/65), en la que Tristán se casa en efecto con esta segunda Isolda, pero no llega a consumar el matrimonio por su vinculación interior con la rubia Isolda, y luego la rechazada engaña a Tristán gravemente enfermo, al que un barco ha de darle a conocer mediante una vela blanca la llegada de su amada versada en medicina; le dice que se aproxima el barco con vela negra, por lo que muere Tristán antes de llegar Isolda, que muere también al ver el cadáver. El motivo, de un modo parecido al combinado de la — rivalidad, se despliega en la narración versificada francesa *La Châtelaine de Vergi* (ant. a 1288), en la que la duquesa rechazada, después de tratar inútilmente de hacer intervenir a su marido, se venga del caballero unido en amor secreto con ¡ Castellana de Vergi, poniendo a su rival en evidencia, por lo que ésta muere y provoca el suicidio del amante.

Al depósito argumental de la novela corta renacentista llevaron el motivo tanto Boccaccio (*Decamerone*, II, 8, 1348-53; dramatizado por M. Montanus, *Spiel von einem Grafen*, 2.^a mitad del s. XVI) con la figura del conde de Amberes, que cae víctima de la difamación de que le hace objeto la reina, como también Ser Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*, 23, 2, 1378/90) con un ejemplo de la variante de la madrastra, en la que la rechazada acusa al hijastro no sólo de intento de adulterio, sino también de envenenamiento de su hermanastro, que bebió el veneno destinado para el hijastro y que resulta ser al final una bebida soporífera. Una trama parecida a la de Boccaccio, relacionada con el emperador Otón III, la elaboró H. Sachs en la *Tragedie die falsch Kaiserin mit dem unschuldigen Grafen* (1551), en que el conde cae realmente víctima de las intrigas de la emperatriz, pero es vengado por su mujer, que demuestra la inocencia del esposo en el juicio de Dios. El acaparador de argu-

mentos M. Bandello (*Novelle*, 1554-73), considerado el Boccaccio lombardo, suministró el motivo en el argumento de ¡ Castellana de Vergi al joven Lope de Vega (1562-1635), que lo reprodujo en el drama *El perseguido* con una duquesa rencorosa que contrata a unos cómplices para su venganza. Que el amor rechazado no es solamente mortífero a tenor del motivo, sino que también tiene consecuencias gratificadoras cuando, simulado por hombres, hace de mujeres esquivas mujeres celosas y dóciles, lo demostró Lope de Vega en *La hermosa fea* o en *Los milagros del desprecio*, que fueron estímulos para otras comedias entre las que destaca *El desdén con el desdén* de A. Moreto. No era el ofrecimiento amoroso de la mujer ni su rechazo, sino el deber del sigilo y la resignación del hombre lo que estaba puesto en tela de juicio de igual manera que en el — duelo su poder de juicio, cuando P. A. de Alarcón y Ariza demostraba en la novela *El escándalo* (1875) que la decisión de confesar los errores puede desarmar al enemigo en su amenaza de escándalo.

El motivo de la mujer rechazada se adhirió a la imagen de ¡ Isabel de Inglaterra con auténtica fuerza y como para compensar su «virginidad» y grandeza soberana, pues participa tanto en el desarrollo literario de su — rivalidad con María Estuardo con referencias a admiradores de María como el conde de Norfolk (Regnault, *Marie Stuart, Reine d'Écosse*, drama, 1639; J. Banks, *The Island Queens*, drama, 1684) y el conde de Leicester (Schiller, *Maria Stuart*, drama, 1800), como en el de su relación con el favorito rebelde Essex (libro popular inglés de hacia 1650; F. Bruckner, *Elisabeth von England*, drama, 1930; H. Schwarz, *Rebell in England*, drama, 1934; C. Dane, *The Lion and the Unicorn*, drama, 1945).

Las transformaciones del motivo pueden seguirse sobre todo en argumentos relativamente constantes. En el argumento de ¡ José la variante de Putifar era un testimonio de la castidad del rehúsador, pero la variante de la seducción no apareció ya en el drama de Avancini (1650) y el motivo perdía peso específico a medida que José se iba convirtiendo en estadista sabio, cortesano y finalmente liberal, o cuando la novela histórica *Assenat* (1670) de Ph. v. Zesen convertía a la mujer de José en figura titular y a su seductora contrafigura, modelada ya en Persia, la convertía en diablesa, que J. J. Bodmer (*Joseph und Zulika*, epopeya en verso, 1753) interpretó como un alma sensible rendida al diablo. La variante de la madrastra en el argu-

mento de *† Fedra* apareció modificada en los dramaturgos franceses, que se contentaron con hacer de Fedra una prometida de Teseo y añadieron una amante de Hipólito, de suerte que la calumnia se recrudeció en rivalidad, que también actúa de motor en la tragedia *Phèdre* (1677) de Racine, en la que la declaración amorosa de la madrastra pierde el carácter adúltero por la noticia precedente de la muerte de su marido y se adjudican a la nodriza, para el ulterior descargo de la protagonista, las informaciones calumniosas dadas al rey, que regresa inesperadamente. En el argumento de *† David* penetró el motivo de la mujer rechazada, celosa de su hermana, por una oportuna modificación de la propuesta matrimonial —prudentemente rechazada por David— que hace el astuto Saúl en el primer *Libro de Samuel* (18, 17 sigs.) y por una transferencia del interés desde el rey y combatiente a David, que pacientemente sufre y es perseguido, de suerte que Merob, en realidad Merab, fomenta en la tragedia de Ch. Weise *Der verfolgte David* (1683) la intriga familiar contra David, ya que ésta tiene que perseguir lo que no puede tener. Dramaturgos como Lope de Vega (*Roma abrasada*, 1629) o D. C. v. Lohenstein (*Agrippina*, 1665) sustrajeron del argumento de *† Nerón* la figura de una madre que no retrocede ante el — incesto, ni ante un galanteo degradante por celos de sus rivales, pero que, como una de esas figuras femeninas del Barroco entre la decadencia moral y la ética estoica, es capaz también de vaciar heroicamente la copa de veneno con la que su hijo la elimina.

Abreviada de un modo análogo, la variante de la madrastra figura en el drama *Aureng-Zebe* (1676) de J. Dryden, pues aquí el protagonista, al defender a la reina prisionera y prometida de él contra la — rivalidad del padre emperador y también de un hermano, es apoyado por la celosa emperatriz, que más tarde se envenena desengañada. La madrastra fue rechazada de la tragedia clasicista *Krispus* (1764) de Ch. F. Weisse se une, en venganza, con un hombre rechazado por la mujer a quien ama su hijastro.

Las transformaciones o rechazos de distintas partes del motivo reducen su vitalidad hasta que al final los residuos tienen que probar su eficacia solos y como experiencias humanas. Al principio de tal evolución figuraron los extravíos, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, en la novela (1736) de Crébillon junior con la inclinación —que surge por respeto— de un hombre muy joven hacia una mujer que más tarde lucha por su amor y que, pese a

la vinculación más profunda de éste con una más joven y también a su desconcierto interior que ella comprende, logra crear una felicidad sensual. Lady Milford, rechazada por Fernando, en *Kabale und Liebe* de Schiller (tragedia, 1784), pretende primero evitar el escándalo público haciendo que su rival burguesa renuncie, con el descubrimiento de su superioridad interior y luego se retira algo teatralmente del escenario de las favoritas. En relación con ella, la princesa de Êboli, rechazada por el infante en el poema dramático de Schiller *Don Karlos* (1787), de nuevo más bien a tenor del motivo, actúa entregándose a sí misma con objeto de denunciar ante el rey Felipe II a la madrastra de Don Carlos, considerada como rival, así como al infante mismo. En la novela *Titan* (1800-03) de Jean Paul, la mujer del príncipe Luigi rechazada por Albano propone un plan de venganza ingenioso y romántico a Roquairol, que no tiene suerte con la amada de Albano; Roquairol, en represalia, ha de seducirla por la noche, ya que su voz y la de Albano se parecen. Ya en S. Richardson (*The History of Sir Charles Grandison*, novela epistolar, 1754) la sensible italiana Clementina se avergüenza de la espontaneidad de sus declaraciones afectivas, pierde la razón ante la incierta perspectiva matrimonial motivada por la diferencia de religión y luego, una vez recuperada, se niega incluso a satisfacer su deseo. La vergüenza de haber confesado su inclinación al naufrago, cuando éste era todavía un desconocido y no, como ahora, el casado Ulises, induce a *† Nausicaa* al suicidio, en la incompleta creación que del argumento hizo Goethe (fragmento dramático, 1786-88). También se desespera de la vida, en la novela de A. v. Arnim *Armut, Reichtum, Schuld un Busse der Gräfin Dolores* (1810), la princesa viuda rechazada por el marido de la protagonista, el cual se atiene al sacramento del matrimonio.

El motivo mostró su capacidad de elevarse sobre una primitiva base mítica cuando en H. v. Kleist la reina de las Amazonas (*Penthesilea*, tragedia, 1808), al creerse burlada por Aquiles, mata al indefenso adversario amado y, arrepentida, se da muerte a sí misma; en F. Hebbel, en su versión del argumento de *† Judit* (tragedia, 1840), la entrega al general enemigo, planeada como artimaña, se siente demasiado tarde como amor desperdiciado, por lo que es personalmente vengado y expiado, y en Ibsen (*Los héroes de Helgeland*, drama, 1858), según el modelo que le presta el argumento de los *† Nibelungos*, es aquí Hjordis quien mata de

un flechazo a Sigurd amado por ella para unirse a él paganamente en la muerte, el agonizante le hace saber que es ahora cristiano, y ella se arroja al mar. En una narración histórica de W. Raabe (*Die Innerste*, 1876) un joven molinero se sustrae, después de la guerra de los siete años y gracias al sacrificio de un amigo, a la venganza de una celosa rechazada que se siente arrastrada por el flujo de su intimidad. La venganza de Herodías a Juan el Bautista, transmitida por los evangelistas Mateo y Marcos, no se interpretó hasta el siglo XIX como venganza de una rechazada. En virtud de la tradición del motivo casi podía explicarse como una exigencia del motivo la pregunta que se hace H. Heine en *Atta Troll* (epopeya en verso, 1847): «¿Pedirá una mujer la cabeza de un hombre a quien ella no ama?», iniciándose así una literatura juanista de carácter erótico en la que el motivo ocupa el lugar central (St. Mallarmé; Th. de Banville) y finalmente el papel de Herodias pasaba a su hija Salomé (J. Laforgue; O. Wilde; H. Suddermann).

En argumentos contemporáneos aparece reiteradamente la mujer que, ya elegida y a punto de ver realizadas sus esperanzas, es rechazada en el último momento, viéndose obligada casi siempre a llevar, como novia rechazada, una vida de renuncia y soledad. Víctima de una confusión afectiva del hombre y ya futura madre, sobrevive resignada al oficial que prefiere la muerte a una realización del matrimonio de conveniencia de ella (Th. Fontane, *Schach von Wuthenow*, narración, 1882), vive solitaria la vida de una mujer en la que ha muerto la vida amorosa porque el hombre se la cedió a otro para obtener de él poder y dominio (H. Ibsen, *John Gabriel Borkman*, drama, 1896), o elige para sí la muerte porque no soporta, además de su parálisis, el amor despertado en ella sin intención y luego correspondido a medias (St. Zweig, *Ungehduld des Herzens*, novela, 1938). La doncella no deseada para esposa, por lo demás raras veces percibida en el aspecto literario, casi siempre acogida con sonrisa despectiva o con burla despiadada, de-

be uno de sus contraejemplos a una autora dejada por el novio, L. v. François, cuya Hardine (*Die letzte Reckenburgerin*, novela, 1871) siente correspondida sólo amistosamente su inclinación, ve que el hombre destinado a ella se le escapa para embriagarse en breve placer sensual con otra y tras la muerte de él, en silencio y sin extravagancias de solterona, evita a la rival la mancha de la madre soltera así como al niño la carga de su origen.

En la historia del motivo no significó mucho el hecho de que el hombre se considerase en G. Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, novela, 1869) protagonista de los encuentros amorosos, en J. Conrad (*An Outcast of the Islands*, novela, 1896) o en Ch.-F. Ramuz (*Farinet ou la fausse monnaie*, nov., 1932) subestimase, por presunción, la venganza de una mujer y en H. de Montherlant, en una tetralogía de novelas (*Pitié pour les femmes*, 1936-39) declarase justamente atormentada a la mujer rechazada después de cierto tiempo, ya que la mujer necesita del sufrimiento.

H. Petriconi, «Die verschmähte Astarte» (*Romanistisches Jahrbuch*, 13), 1962 (así como en H. P., *Metamorphosen der Träume*), 1971; M. Kruse, «“Les Égarments du cœur et de l'esprit” de Crébillon d. J. als “Éducation sentimentale” des 18. Jahrhunderts» (*Hamburger romanistische Studien*, 48), 1965.

Mujeriego — Anciano enamorado, El.

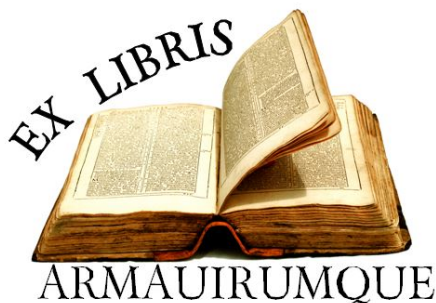
Niño cambiado, El — Origen desconocido, El.

Niño expósito, El — Adversario desconocido, El; Origen desconocido, El.

Niño raptado, El — Origen desconocido, El.

Niño suplantado, El — Origen desconocido, El; Incesto.

Noche de amor secreta, La — Relación amorosa secreta, La.



O

Oráculo — Presagio, visión, sueño premonitor.

Origen desconocido, El.—La certeza sobre el origen de una persona es tanto un componente de la autoconciencia de esta persona como también de su situación social. Proporciona un sentimiento de pertenencia y una patria espiritual y confiere unos derechos y obligaciones en su entorno. La carencia de esta certeza causa daños psíquicos y posiblemente una inferioridad social. Mientras que en los tiempos modernos el origen puede quedar por aclarar generalmente sólo por parte paterna, en los tiempos en los que todavía no era corriente la verificación escrita de un nacimiento y el niño era propiedad alienable de los padres, a menudo se desconocían ambos progenitores. En toda la antigüedad el padre o, cuando éste faltaba, la madre tenía el derecho de exponer a un niño recién nacido. De este derecho hacían uso las muchachas violadas o seducidas, la gente pobre que tenía muchos hijos o también personas ambiciosas y avaras que, para mantener su situación social, no querían tener más que un hijo y sobre todo ninguna hija. Lo hacían para desembarazarse del niño pero sin ánimo de matarlo; por eso, después de vestirlo y ponerlo en un cesto u otro recipiente protector, lo exponían al final de la noche y en un lugar concurrido. Sin embargo los gobiernos, ya en época temprana, dictaron instrucciones sobre abandonos de niños y restringieron el derecho de los padres. La situación era distinta cuando se trataba de niños deformes, cuya exposición fue preceptiva en diversos Estados, por ejemplo, en Esparta, Atenas y Roma. Estas leyes se basaban en la creencia de que los deformes estaban malditos y traían la desgracia; por eso estos expósitos debían morir, y eran llevados a un lugar alejado y desconocido o

arrojados al agua. Por el contrario la Iglesia cristiana, en virtud del mandamiento de amor al prójimo, consideró en cualquier caso como pecado la exposición de niños, y la legislación de los Estados cristianos correspondía a esta moral. Por otro lado la moral conyugal y sexual dio lugar, incluso en los países cristianos, a que los hijos naturales fueran expuestos ilegalmente. Otras causas de falsificación u ocultación del origen, como la confusión, sustitución y raptó del niño, son hechos engañosos que, aunque en menor medida, se dan también hoy día y, cuando se trata de especulaciones conscientes con el origen del niño, están fundadas en la clasificación socioeconómica de los hombres.

Si la existencia del origen desconocido puede considerarse relativamente frecuente en los tiempos antiguos, la frecuencia del motivo poético correspondiente podría ser incomparablemente mayor. La intensa difusión en el mito y el cuento denota una gran proporción de fantasía humana en su aparición, sobre todo porque se trata de asuntos en los que el origen oscuro tiene algún día su aclaración. Sólo la literatura moderna utilizó el motivo sin esta solución, exclusivamente como medio de matización del carácter y como denuncia social: El carácter del expósito puede ser considerado como diabólico y traer la maldición (H. v. Kleist, *Der Findling*, novela corta, 1811), o puede ser representado como sobrenatural y misterioso (M. Maeterlinck, *Péleas et Mélisande*, drama, 1892) y traer la suerte (G. Sand, *François le Champi*, novela, 1848; Th. Fontane, *Vor dem Sturm*, novela, 1878; W. Raabe, *Hastenbeek*, narración, 1899; F. Bischoff, *Die goldenen Schlösser*, novela, 1935); el que está socialmente marginado por su origen oscuro puede obstinarse en su odio a su entorno y a la sociedad (E. J. Brontë, *Wuthering*

Heights, novela, 1847; W. Faulkner, *Light in August*, novela, 1932) o luchar por conseguir su reconocimiento social (C. Pavese, *La luna e i falò*, novela, 1950). Este origen oscuro instituido como medio de caracterización cumple sólo una parte de la función del arcaico motivo, que mediante la aclaración definitiva del origen recibe un carácter estructurador, de tensión bipolar e impulsor de la acción y pese a toda la irrealidad, frecuentemente vinculada con la aclaración del origen, no carece de la nota social o de crítica social. Pues el héroe se acredita naturalmente en un ambiente no adecuado a él, porque se le ha provisto de una herencia de la que nada sabe, pero se la deja descubierta en la afirmación de su personalidad y necesita del reconocimiento mediante el derecho de nacimiento aunque no sea más que como confirmación externa. La aclaración del origen puede servir a diversas intenciones de la acción: hacer que el héroe desempeñe un papel predeterminado dentro de la sociedad humana, reunir a los familiares, abrir posibilidades hasta entonces cerradas, especialmente con respecto a la realización de una relación amorosa. En su aspecto negativo la aclaración puede revelar también un origen nefando, precipitar al interesado desde la altura de lo alcanzado o cerrarle perspectivas de futuro. Las consecuencias sociales vinculadas con la oscuridad y aclaración del origen fueron motivadoras en la historia de la literatura mientras el origen tuvo su importancia en el sentido sociológico, es decir, hasta la inmediata actualidad.

La función del motivo de llevar al héroe a una determinada tarea y legitimarle en ella tiene en el ámbito de los mitos antiguos un significado genealógico: al conquistador, fundador de un Estado y de una religión, del que sólo se conoce su obra, se le atribuye una juventud que le acredita como hijo de padres especiales, sobre todo de un padre divino, y por tanto destinado a grandes hazañas. La madre del niño es casi siempre soltera y lo expone; a continuación, salvado por hombres compasivos o por animales, sigue su propio camino. Una inscripción babilónica antigua, conservada en una copia asiria, del año 2800 a. de C. aproximadamente, habla de Sargón, fundador de la primera dinastía semítica en Babilonia, y dice sólo que la madre había sido una princesa y el padre un desconocido; Akki, estando sacando agua, lo arrebató Éufrates y lo hizo jardinero; éste se ganó la benevolencia de la diosa Ishtar y llegó a ser rey. Del héroe indio Karna dice la epopeya *Mahābhārata* (s. V

a. de C. hasta el s. IV d. de C.) que procedía de la relación amorosa del sol Surya con la princesa virgen Pritha o Kuntī; fue salvado del río por un cochero y su mujer, quienes lo adoptaron como hijo; cuando más tarde quiere medir sus fuerzas en combate con uno de sus hermanastros para él desconocidos, lo reconoce su madre, le revela su procedencia y le pide que abandone la lucha, pero él toma la revelación por un engaño y muere en el duelo. Basado en estos esquemas paralelos de mitos orientales, S. Freud consideró la inversión del esquema, en el caso del nacimiento y juventud de Moisés (*Éxodo*, 2), como una desfiguración —efectuada en causa propia por parte judía— de una variante egipcia ajustada al esquema, según la cual Moisés había sido hijo de la hija del faraón y de un dios, o sea egipcio, y educado como en los casos paralelos de niños de nacimiento humilde, en este caso de judíos. La correspondencia griega de las versiones orientales la constituye la leyenda de Íón (Eurípides, *Íón*, 412 a. de C.), hijo de Apolo y de la princesa ateniense Creúsa, que expone al hijo en una cueva consagrada a Apolo en la pendiente de la Acrópolis y a quien ya adulto reconoce más tarde en el templo de Delfos, una vez que el oráculo se lo asignó como hijo a ella y a su esposo estéril. La acogida del vástago divino —aquí anterior al casamiento— en la familia conyugal de la madre tiene un alto significado cuando se trata, en el caso del nacimiento de un fundador de religión, de demostrar la concepción inmaculada y el nacimiento de seno virginal efectuado no por la vía de la procreación natural, sino por directa intervención divina: De Buda refiere la leyenda que su madre, casada con el rey de Magaddha, no concibió al hijo del dios de una manera natural, ni tampoco de una manera natural lo trajo al mundo, sino que el hijo salió de su cadera a la vida. De un modo parecido proceden *El Evangelio* de Mateo y el de Lucas con la intervención milagrosa de Dios o del Espíritu Santo, que más tarde se impuso como dogma del nacimiento virginal de Cristo: ¡Jesús crece en la familia del carpintero José como Buda en la del rey de Magaddha.

Una segunda variante muy marcada se formó mediante la combinación del motivo del origen con el del → oráculo y el del → incesto. El recién nacido Ídipo, de quien el oráculo había anunciado que mataría a su padre y se casaría con su madre, es abandonado y expuesto a la muerte como un engendro, puesto que se le taladran los pies; sin embargo escapa a este destino gracias a unos

pastores, que le llevan a la corte del rey de Corinto, donde es adoptado como hijo. Prodigiosamente encuentra el camino a su trono hereditario de Tebas, pero este camino le lleva al mismo tiempo al crimen pronosticado: en el camino mata a su padre Layo y se casa con su madre viuda, Yocasta. El momento de la aclaración de su origen es al mismo tiempo el de una aclaración de sus crímenes, la caída desde la altura de lo conseguido y la expulsión del papel que a él le corresponde. En el modelo de estas combinaciones del motivo se apoyan varias leyendas cristianas, a las que se ajusta el mecanismo de culpa y expiación. † Judas (*Leyenda de Judas* en la *Legenda aurea*, segunda mitad del s. XIII), anunciado como niño portador de desgracias, es entregado a las aguas en un recipiente de madera, como en el caso del abandono de Moisés, es educado como Edipo por una reina estéril, por envidia mata al verdadero hijo de ésta nacido después, vuelve a Jerusalén, mata sin saberlo a su propio padre cuando roba manzanas en el huerto de éste por orden de Pilatos, y se casa con su acaudalada madre, que lo reconoce y le manda que siga a Jesús. La *Leyenda de Albano*, rey de Hungría (redacción latina del monje Transmundus, segunda mitad del s. XII, versión alemana en verso a finales del s. XII), duplica incluso el incesto: Albano es fruto de un incesto entre padre e hija, se casa —expósito también y educado por una princesa— con su madre, que le reconoce por los gnorismas y junto con el padre hace penitencia, pero tiene una recaída, de modo que Albano mata a su mujer y madre y a su padre y al mismo tiempo abuelo; luego lleva una vida arrepentida y, después de su muerte, es canonizado. Semejante a esta situación personal es la de † Gregorio (Hartmann von Aue, *Gregorius*, hacia 1190), fruto de un amor entre hermanos, expósito, educado por monjes y, tras aclararse su origen, caballero aventurero que salva del poder enemigo a su madre, con quien se casa y un día es reconocido por ella; hace penitencia durante 17 años hasta que Dios lo elige para Papa. El *Libro de los reyes* (1010) del persa Firdusi relata algo parecido del rey Dārāb, que, nacido después de la muerte del padre como fruto de un incesto entre padre e hija, es abandonado por la madre, elegida reina, y, como hijo adoptivo de gente sencilla, se distingue tanto por su fuerza y audacia que la reina le reconoce y le nombra sucesor.

Con — predicción anunciadora de desgracias pero sin — incesto encontramos el abandono y

posterior aclaración del origen en la historia de la juventud de Paris (Eurípides, *Alexandros*, 415 a. de C.; Ennio, *Alexander*, s. II a. de C., ambas perdidas), que está construida como la de † Edipo y traslada el reconocimiento al momento en que Paris se ve amenazado por un duelo con su hermano desconocido Héctor. Un abandono parecido del príncipe Sam, sospechoso como portador de desgracias por su cabello anormalmente blanco, nos lo cuenta Firdusi (*Libro de los reyes*, 1010), pero hace que sea devuelto a su padre gracias a un ave que le sustenta.

En otro esquema constante del motivo aparece el abuelo como amenazado, según la — predicción, por el nieto y como perseguidor suyo. Así, en la leyenda de Augea y Télefo, supuesta ya en la nekia de Ulises (*Odisea*, XI) y no conservada en las diversas versiones por ninguno de los tres trágicos griegos, el rey Aleo deja abandonados en el mar a su hija Augea, violada por Hércules, y al no deseado nieto, los cuales más tarde viven bajo la protección del rey Teutras de Misia. Sin embargo el motivo del origen desconocido sólo interviene cuando, como sucede en los trágicos, el hijo es separado de la madre; la temprana trilogía de Sófocles *Telefeia* mostraba en la primera parte cómo se confirmaba el oráculo, y en la segunda evocaba el motivo del incesto incluso cuando Teutras quiere casar a Augea, adoptada por él, con su salvador Télefo, impidiéndose el incesto por la aparición de Hércules y su aclaración de la relación de parentesco. Una historia paralela de la infancia fue imaginada para el amigo de Télefo, Partenopeo (Pacuvio, *Atalante*, drama, 2.ª mitad s. II a. de C.), quien es hallado por los mismos pastores que liberan de su destino a Télefo, de tal manera que más tarde puede reconocerle su madre Atalanta y él llegar a ser sucesor de su abuelo. Una variante muy parecida también a la leyenda de Télefo la contiene la tragedia *Alope* de Eurípides —deducible de la *Fábula 187* de Higino (s. II d. de C.)—, que utiliza doblemente tanto el abandono como el reconocimiento, ya que Hipoton, engendrado por Poseidón, es abandonado la primera vez por su madre Alope por miedo a su padre, y la segunda vez, después de probar Alope el nacimiento y abandono secretos y de haber sido detenida, es abandonado por encargados de su abuelo, en cuyo sucesor se convierte más tarde.

El hecho de que el motivo, junto con las adaptaciones que de él hicieron los trágicos griegos, aparezca en Heródoto (*Historias apodexis*, s. V) en

forma de historia de la infancia de Ciro —modificada más tarde con frecuencia—, demuestra la difusión de esta variante también en el próximo Oriente, ya que no es posible que precisamente Heródoto se hubiera ajustado a una simple transferencia del motivo. También aquí el — oráculo de que el hijo de su hija le arrebataría la soberanía hace que el abuelo ordene primero dar muerte y luego perseguir al muchacho, que se ha educado entre pastores y que destaca por sus cualidades de mando, y que, gracias a su sabiduría de mago, escapa a la garra del abuelo. Como documento de la difusión del motivo en Oriente puede valer también la historia de la infancia del rey babilónico Gilgamés, relatada mucho más tarde por Aeliano (*Sobre la naturaleza de los animales*, s. II d. de C.), en la que el niño arrojado por los guardias de la princesa a los fosos del castillo es arrebatado por un águila y educado por un jardinero; y también, finalmente, las dos variantes persas entre las leyendas de reyes compuestas por Firdusi, la historia de la infancia de Kaijosrav y la de Feridun, que seguramente surgieron a imitación de la leyenda de Ciro. Mientras que las variantes orientales casi siempre operan con un padre de origen humilde, en la leyenda tebana ya mencionada por Homero (*Odisea XI*) y refundida por Eurípides en *Antipe* aparece de nuevo un dios, Zeus, como progenitor de los mellizos Anfión y Zeto, que son abandonados y educados por pastores. Enemigo de ellos y de su madre es no tanto el abuelo cuanto, por deseo de éste, el tío-abuelo, que más tarde tiene que entregarles la soberanía en castigo por el mal trato dado a la madre. El argumento, cuyo efecto llega también a Roma por la adaptación de Pacuvio (s. II a. de C.), muestra el parentesco con la leyenda de los hijos de Marte y fundadores de Roma, Rómulo y Remo (Fabio Píctor, s. III a. de C.; Livio, 27 a. de C./15 d. de C.), que, expósitos y criados primero por una loba y luego por el porquerizo Fáustulo, son perseguidos también por un tío-abuelo ambicioso, pero luego son descubiertos y reconocidos por su abuelo.

Cuando la comedia antigua transfirió el motivo desde la esfera mítico-heroica a la esfera realista de la vida cotidiana, su función no podía ser ya suministrar antepasados divinos para un héroe o adjudicarle un papel determinado por los dioses, sino que la aclaración del origen desconocido servía entonces para reunir a familiares separados y eliminar obstáculos en el camino a la felicidad del amor. El mérito de Menandro (s. IV/III a. de C.)

consiste en haber aclimatado el motivo en el nuevo género con los rasgos típicos del abandono, del crecimiento oculto en el extranjero y del reconocimiento por anagnórisis y haberlo instituido con ambas funciones de comedia como puede reconocerse por los pocos originales conservados y por las adaptaciones latinas. Un padre encuentra de nuevo, gracias a un gnorisma, a la hija abandonada y además a un hijo (*Los tonsurados*), y tanto la muchacha ática raptada de niña y vendida (*El Sicionio*) como su protector, que se tiene a sí mismo por sicionio pero es también de Ática, no sólo son devueltos a sus respectivos padres sino también unidos entre sí después de eliminar a un rival. La función de reunir a la familia se repite en una serie de variantes romanas: Un padre encuentra de nuevo a su hija raptada, a la que reconoce por los juguetes que todavía se hallan en su poder (Plauto, *Rudens*, 211/05 a. de C.), otro descubre en un prisionero de guerra a un hijo suyo vendido de niño como esclavo, después de haberle torturado casi hasta matarle por causa de su actitud de sacrificarse por su señor también prisionero (Plauto, *Captivi*). Una madre vuelve a reunirse con su hija abandonada (Plauto, *Cistellaria*, según *Desayuno de mujeres* de Menandro), un hermano y una hermana criada como esclava se reconocen por los anillos, con lo que se le proporciona a la muchacha también la suerte más agradable de una ciudadana libre (Plauto, *Curculio*), y una muchacha raptada a sus padres, que vive como sirvienta de una he-taira, descubre gracias a ésta a su hermano (Terencio, *Eunuchus*, hacia 166 a. de C.). En Terencio el motivo sirve casi siempre para solucionar un conflicto amoroso. En tres casos, junto a la primacía de *Andria* (166), que sirve de modelo y está inspirada en Menandro, se rompe la resistencia de un suegro contra la muchacha elegida por su hijo y supuestamente pobre, porque resulta ser la hermana de aquella que él quería dar por mujer a su hijo (*Andria*) o es reconocida como hija de un amigo que no quería hijas y la dejó abandonada (*Heautontimorumenos*, 163 a. de C.), o se revela incluso como sobrina del suegro que amenaza el matrimonio de ella (*Phormio*, 161 a. de C.).

Con la función de reunir a los separados o imposibilitados de encontrarse, el motivo se adaptaba bien a los argumentos de la novela de aventuras de la baja antigüedad. En *Las Etiópicas* de Heliodoro (s. III) el tesaliense Teágenes se enamora de Cariclea, sacerdotisa delfica, de origen desconocido, la rapta y se la lleva a Egipto, donde cae en peligro

de ser sacrificada a los dioses, pero por la cinta regia es reconocida como miembro de la familia real; tiempo atrás su madre la había expuesto por miedo. En la novela pastoril de Longo *Dafnis y Cloe* (s. II/III) los dos amantes han sido abandonados de niños, y el doble reconocimiento no sólo los devuelve a sus padres sino que también les allana el camino al matrimonio.

El hombre que se presenta desvinculado en principio y sin depender de nadie pertenece más bien a los círculos argumentales heroicos que a los cortesanos de la épica medieval. También aquí el motivo, unido frecuentemente con el de la — búsqueda del padre, tiene la función de crear al héroe y clasificarlo dentro de las relaciones familiares con vistas a la posterior identificación. Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, 1200/1210) tomó el tipo del joven Perceval de la motivica extracortesana de los cuentos, dirigió a su héroe gradualmente hasta la realeza predestinada del Grial e hizo que él, habiendo sido educado por su madre lejos del mundo caballeresco y no conociendo más que su nombre familiar, llegara a saber también de una manera gradual su nombre, su origen, la suerte de sus parientes y su vinculación con el Grial. Varias novelas heroicas de mediados del siglo XIII revelan un estrecho parentesco entre sí precisamente con respecto al motivo del origen desconocido. Ortnit (*Ortnit*, ant. a 1250), que por deseo de sus padres estériles fue tenido con su madre por el rey de los enanos Alberich, se encuentra con el padre élbico, al que desconocía, antes de comenzar su viaje en busca de novia y opone resistencia primero al papel de su madre ahora revelado, pero acepta luego al padre y su ofrecimiento de ayuda en futuros peligros. El personaje titular del poema *Wolfdietrich* (ant. a 1250), relacionado con el *Ortnit*, es destinado de niño por su padre a la muerte por sospecha de su origen diabólico, pero es salvado por el vasallo Berchtung, encargado de matarle, y sólo en el momento en que también su madre, expulsada por sus hermanos, encuentra asilo en casa de Berchtung sabe por ésta que sus padres no son Berchtung y su mujer sino que procede de reyes y tiene derecho a su herencia, por lo que su objetivo es de ahora en adelante luchar por conseguirla. De manera parecida se hace valer el motivo, acoplado con el de la — esposa difamada, en una variante nórdica del argumento de los *Nibelungos* (*Thidrekssaga*, hacia 1260): Sigfrido, repudiada su madre, nace en un bosque, es arrastrado por el río en su recipiente y arrojado a la orilla junto a una

roca, luego es hallado por el herrero Mimir como hijo adoptivo de una cierva; de adulto no conoce su origen más que por Brunilda. En el poema *Rennewart* (1240/50) de Ulrich von Tûrheim y en el anónimo *Wigamur* (mediados del s. XIII) se reconoce el efecto ulterior del héroe creado por Wolfram, sin nombre y sin familia, que emigra para acreditar su nobleza con sus hechos. El hijo de Rennewart, Malifer, que no sabe nada de su origen y, tras ser bautizado, es raptado y educado en el paganismo, al enfrentarse en combate con su padre es reconocido por éste, quien gracias a un hábil diálogo lo recupera como hijo y como cristiano. Igualmente Wigamur es raptado de niño y educado lejos de los hombres; sale al mundo como muchacho ignorante y a punto de enfrentarse en un duelo encuentra en el — adversario desconocido a su padre y por tanto su propia identidad. El rasgo que se impone ya en los mitos de que el muchacho que crece en ambiente inadecuado se distingue por su innato estilo heroico se agotó en los libros populares de la baja Edad Media hasta llegar a efectos más alegres. Löw, hijo de un duque (Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, *Herpin*, 1430/37), arruina por su derroche a su padre adoptivo; el hijo de Löw, Ölbaum, lleva las vacas de su padre adoptivo a la ciudad y las vende a cambio de una armadura, y Florenz, hijo de un emperador (*Kaiser Octavianus*, 1535), que crece junto a un burgués de París, muestra su total incapacidad para el comercio. El motivo, en la última fase evolutiva de la novela caballeresca, aparece todavía en *Amadís* (1508) de G. Ordóñez de Montalvo, pero la exposición del protagonista, hijo ilegítimo, en una caja a la orilla del mar sirve sólo para una complicación romántica de su desarrollo y no tiene función, como tantos otros en este colector de motivos tradicionales.

Ejemplos de utilización del origen desconocido y posteriormente aclarado pueden ofrecerse en la literatura más moderna en una serie casi interrumpida. Además la función genealógica poco a poco va cediendo, a medida que el héroe asume tareas soberanas o similares, y constituye finalmente un indicio específico para argumentos y ciclos más antiguos revividos románticamente. En principio dos obras del barroco llenan la variante del motivo, otra vez desde una visión cristiana, con el sentido de la prueba. En conexión con el motivo del — oráculo del argumento de *Edipo*, Calderón (*La vida es sueño*, drama, 1635) hace que su príncipe Segismundo, crecido como pri-

sionero en una torre alejada de los hombres, no resista el súbito cambio de su situación por violencia innata y aumentada por la reclusión, pero que posteriormente reconozca su reinado de un día como posibilidad de prueba y en una repetición del supuesto sueño manifieste sumisión y humildad; el mal agüero no se cumple más que en el sentido literal. Igualmente en H. J. Ch. v. Grimmshausen (*Der abenteuerliche Simplicissimus*, novela, 1669) la vuelta del protagonista —de origen «oscuro» e imaginado en la tradición picaresca como parodia contra las figuras de la corte— a un destino serio significa una espiritualización del motivo: El protagonista, separado de sus padres poco después de nacer, caído en manos de unos campesinos primitivos, experimenta su despertar intelectual junto a un ermitaño que es la oculta imagen directriz de su vida enmarañada hasta que Simplicius se entera de que el ermitaño del bosque era su padre, a cuya forma de vida vuelve a entregarse. Por el contrario en un drama atribuido a F. Godínez (principios s. XVII), *La cautela en la amistad*, se trata de nuevo del hijo natural de un rey, escondido y destinado para gobernar, que hasta la apertura del testamento paterno tiene que pasar por hermano de un noble sencillo que asume el papel del príncipe para protegerle, hasta que el adversario es eliminado y queda libre el camino hacia el trono. El reproche de inverosimilitud puede compartirlo esta trama con la novela *Titan* (1800 a 1803), de Jean Paul, en la que el encubrimiento del origen principesco de Albano es igualmente una medida de protección contra enemigos y envidiosos, pero facilita al protagonista un proceso de formación que le permite poseer en el día del descubrimiento la madurez que se requiere para su cargo.

El acento romántico de la variante del motivo en la literatura más moderna se expresa claramente cuando F. de la Motte-Fouqué (*Aslauga*, drama, 1810), recurriendo al argumento de los 1 Nibelungos, legitima a la protagonista, de nacimiento aparentemente humilde, finalmente como hija de Sigurd y de Brunilda y como reina, o cuando A. v. Arnim (*Die Kronenwächter*, fragmento de novela, 1817) hace que la alianza secreta de los guardianes de la corona tienda su mano protectora sobre los descendientes de los Staufen, Berthold y Anton, cuyo compromiso resultante de su origen es sin duda un regalo problemático. Es significativo el aprovechamiento repetido que del motivo hace Sir Walter Scott, que siempre imaginó nuevas vidas de

herederos privados de su derecho. Así Harry Bertram (*Guy Mannering*, novela, 1815), secuestrado de niño y engañado por las intrigas de un abogado, se impone finalmente contra el impostor; el paje, implicado en un intento de evasión de María Estuardo (*The Abbot*, novela, 1820), se rehabilita como heredero de una familia influyente y se le perdona el olvido de sus deberes, mientras que Darsie (*Redgoutled*, novela, 1824), crecido bajo nombre falso y sin conocer su origen, sabe sustraerse, pese a la autoridad de su tío, a una absurda conjuración del partido de los Estuardo. Por eso el motivo domina también en el libreto de la ópera *La Dame blanche* (música de F. A. Boieldieu, 1825), compuesto según motivos escoceses por E. Scribe, cuando el protagonista, por consejo de la misteriosa dama blanca, sin poseer dinero o sin saber que se trata de su herencia, es el mejor postor en la subasta de bienes, de tal manera que el desprovisto de recursos puede liberarse con el tesoro familiar ahora accesible y oculto. Como residuo romántico en un ambiente de matiz realista pervive en Ch. Dickens (*Oliver Twist*, novela, 1837-38) la recepción de una rica herencia por parte de un niño hospiciano; en R. Browning (*Pippa passes*, monólogo dramático, 1841) se indica una parecida perspectiva de futuro a la hilandera de seda que con su canción ha tocado la conciencia del defraudador de la herencia, y en A. Stifter (*Die Narrenburg*, narración, 1843) el campesino burgués Heinrich, que en sus pesquisas tropieza con los propios antecedentes nobles, puede instalarse en el castillo de sus antepasados. Al escepticismo de la literatura moderna frente a este final feliz responde más bien el hecho de que los herederos no hacen uso del árbol genealógico que de pronto se les ha adjudicado y renuncian a su suerte, que hasta entonces envidiaron, por consideración a otros (W. M. Thackeray, *The History of Henry Esmond, Esquire*, novela, 1852), por orgullo (F. M. Dostoievski, *Unizhennye i oskorblennye / Humillados y ofendidos*, novela, 1861) o porque es demasiado tarde (E. Stucken, *Giuliano*, novela, 1933). T. S. Eliot (*The Confidential Clerk*, comedia, 1935), que practica por acumulación un juego irónico con el motivo tomado del argumento de 1 Ión, explota sin embargo el antiquísimo efecto que consiste en que el joven Kolby, que en contra de lo que se esperaba no resulta ser el hijo ilegítimo de su jefe, utiliza esta aclaración para abandonar la profesión que le da de comer y dedicarse a la música, practicada hasta entonces como

afición; de nuevo, pues, la aclaración del objeto de la vida resulta de la aclaración del origen.

La reunificación de familiares por la identificación de quien hasta entonces no conocía familia es frecuentemente en la literatura moderna una función marginal del motivo, y sólo raras veces recibe el acento principal. Una muchacha abandonada, que vive como un animal de la selva (J. Pérez de Montalbán, *La Lindona de Galicia*, drama, hacia 1630) es devuelta a su madre, provocándose así la reconciliación de ésta con el padre, cuya infidelidad había humillado tanto a la madre que ésta arrojó a su hijo por la ventana; y también Römer, hijo ilegítimo del viejo Godwi (C. Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, novela, 1801-02), junta de nuevo, tras la aclaración de su origen, a la madre abandonada con el padre infiel. A una reconciliación en sentido más amplio, a saber, entre las religiones, contribuye también la identificación del caballero templario (G. E. Lessing, *Nathan der Weise*, drama, 1779) como sobrino del sultán Saladino, que respetaba lleno de sentimientos al cristiano a causa de su semejanza con el propio hermano, y la de la hija adoptiva del judío Nathan como hermana del caballero, aclaración que sirve al mismo tiempo para evitar un — incesto. El conocimiento del viejo burgrave Jobst (V. Hugo, *Les Burgraves*, drama, 1843) de que él es hermano del odiado Barbarroja pacifica no sólo una conciencia oprimida y a una generación maldita, sino también la discordia entre la generación de los vasallos y el emperador. La misteriosa atracción que continuamente se hace notar entre parientes todavía desconocidos hace que Mr. Bramble (T. Smollet, *The Expedition of Humphry Clinker*, novela, 1771) redondee el número de su viajera «familia» colocando al empobrecido Humphry Clinker, que más tarde resulta ser hijo natural de Bramble, y que el duque de Gerolstein (E. Sue, *Les Mystères de Paris*, novela, 1842-43) arranque de los bajos fondos de París a Fleur-de-Marie, en la que ha salvado a su hija, que sin duda no puede superar el horror del pasado.

La función más frecuente con la que el motivo se incorpora en la literatura moderna es la de apartar obstáculos entre dos amantes. Por eso al comienzo de la época la literatura pastoril dedicada fundamentalmente al tema del amor le asignó al motivo una posición central, y como — Arcadia evocaba a la antigüedad, de nuevo se manifestó también la afinidad electiva con el motivo del — oráculo. En el drama modelo de Guarini *Il*

pastor fido (1590) el forastero Mirtilo sólo puede conquistar la mano de Amarili, prometida a otro, cuando se reconoce en él a un descendiente de Hércules y por tanto al marido destinado a Amarili, pudiéndose luego también cumplir con la antigua función de un restablecimiento del orden, pues el casamiento de los dos descendientes de dioses redime a Arcadia del deber de sacrificios humanos. En la también famosa novela pastoril *Arcadia* (1590-93), de Sir Philip Sidney, el destino de los dos príncipes que actúan con nombres extranjeros, acusados de regicidio y de rapto de las princesas, a los que sólo la identificación les deja libre el camino al matrimonio con las mismas, está relacionado de manera semejante con una sentencia del — oráculo, y la pastora Perdita (Shakespeare, *The Winter's Tale*, drama, 1611), mediante la huida con el príncipe Florizel, es devuelta al reino de su padre, «reencontrada» allí según el oráculo, restituida a su padre y a la madre, que de este modo se ha reconciliado con él, y unida con Florizel; el peligro de incesto entre padre e hija, ampliamente arrojado por su fuente, la novela corta pastoril *Pandosto* (1588) de R. Greene, lo anuló Shakespeare a favor de una reconciliación sin sombras. No lejos de las pastoras está la romántica gitanilla Preciosa (M. de Cervantes, *La gitanilla*, nov. corta, 1613), que se destaca entre sus compañeras de raza por su belleza, inteligencia y honestidad, y luego resulta ser la hija de un juez, raptada por gitanos y a cuyo matrimonio con su admirador ya nada se opone.

Esta tarea del motivo, ya probada en la antigua comedia, de eliminar obstáculos al matrimonio la repitió Molière (*L'École des femmes*, comedia, 1662) con la solución de que una pobre pupila resulta ser hija de un hombre adinerado y entonces recibe por marido no al — viejo enamorado sino al hombre de su elección. Además de la comedia se apodera también de esta variante del motivo sobre todo la novela de aventuras a menudo de matiz picaresco, en la que por ejemplo un estudiante que se siente marginado como hijo de un desollador (J. Beer, *Teutsche Winternächte*, novela, 1682) debe su odio solamente a una mascarada de su padre y sin embargo luego puede entrar por casamiento en los círculos amistosos de la nobleza; y a otros jóvenes les abandona un día la mancha de ser hermano de una criada (H. Fielding, *The History and Adventures of Joseph Andrews*, novela, 1742) o hijo de una sirvienta (H. Fielding, *Tom Jones*, novela, 1749) y su condición social se revela

como adecuada para el matrimonio proyectado. También un origen más humilde de lo que se había imaginado puede ser favorable a los deseos de matrimonio cuando se demuestra a un tiempo que la cortejada no es la hija legítima sino la hija natural de un príncipe (Jean Paul, *Hesperus*, novela, 1795). Scott aprovechó también esta variedad del motivo: la oscura mancha del origen ilegítimo se transforma en el brillo del heredero legítimo y noble (*The Antiquary*, novela, 1816), que naturalmente demuestra también su elevado origen mediante sus correspondientes hazañas; y la desconocida procedencia de una muchacha crecida entre bandidos (*A Legend of Montrose*, novela, 1819) se convierte en el nacimiento confirmado como hija de un Sir, aunque aquí las perspectivas de matrimonio se anulan por el asesinato de un rival; trágico final que en la novela *Lorna Doone* (1869) de R. D. Blackmore, influida por *A Legend of Montrose*, de nuevo queda absorbido a favor de un puente entre los límites de la clase social: no es un conde de su rango quien obtiene a la novia, sino el campesino que actúa en Scott como rival —si bien elevado al estado de caballero en virtud de sus hazañas. Sin embargo, si el rival, al descubrirse la identidad de la hija de un duque, resulta ser hermano de ésta, el casamiento del barón con la antigua actriz no encuentra ya obstáculos de ninguna clase (Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, novela, 1861-63). Si aquí la identificación conduce al descubrimiento de un parentesco de hermanos, un parentesco ya establecido de hermanos puede deshacerse por la confesión de la madre de que la hija procede de un adulterio (C. F. Meyer, *Die Richterin*, novela corta, 1885), puede perder su fuerza el miedo a un — incesto y eliminarse la barrera entre el hiaastro y la hija ilegítima.

Ya H. v. Kleist (*Das Käthchen von Heilbronn*, drama caballeresco, 1808) había sumergido el motivo en la esfera del cuento, a la que legítimamente pertenece, cuando Käthchen se confirma como hija del emperador y se convierte en un acontecimiento su enlace con Wetter vom Strahl, enlace que fue prometido a ambos por poderes celestiales. También J. Nestroy, en su bufonada *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) orientada a la crítica social, concilia la separación de las capas sociales y el curso del destino, que hace que los habitantes del piso bajo suban al primer piso y los del primero bajen al piso bajo, y se sirve precisamente del *deus ex machina* de un padre real y de una rica herencia para el pobre hijo adoptivo procedente del piso ba-

jo; de este modo se revela aún con más fuerza el carácter cómico y fantástico del motivo. Finalmente el motivo ya no muy fidedigno puede servir a la crítica social de O. Wilde (*Bunbury*, comedia, 1895) para un irónico juego del escondite con la identidad; en él el juego se convierte en realidad, se descubre un amigo como hermano de su amigo y con ello se muestra el origen aceptable necesario para su matrimonio.

Mientras que las soluciones «felices» de un origen desconocido de la literatura moderna fueron remitidas poco a poco a la esfera del cuento o de la comedia, las que conducen a la catástrofe, al descubrimiento de la deshonra y del crimen o también a cerrar el camino de la persona afectada corresponden más bien a la visión que del mundo tienen los autores modernos. El modelo del destino de — Edipo y de la combinación con un — incesto inminente o ya efectuado muestra constantemente su fuerza caracterizadora. En dos dramas de Calderón nos encontramos con el joven desconocedor de su propio origen, convertido en delincuente, que se ha refugiado en una vida de bandido y se ha enamorado de su hermana, para él desconocida como tal. Don Lope, en *Las tres justicias en una* (1636/37), abofetea encolerizado a su supuesto padre y por tal motivo es juzgado por el rey; Eusebio, en *La devoción de la cruz* (1634), mata a su hermano en un duelo y es matado no por su propio padre vengador sino por sus correligionarios; sin embargo encuentra perdón mediante la cruz redentora, en cuya señal ha nacido. Antes aún de que estos elementos calderonianos se hicieran sentir al constituirse el drama fatalista alemán, J. G. B. Pfeil utilizó en el siglo XVIII una trama parecida en su tragedia burguesa *Lucie Woodwill* (1756), cuya protagonista vive como expósita en casa de su padre, que no se atreve a confesar su verdadera relación con ella; ésta le quita de enmedio envenenándole cuando él la impide que se case con su hijo, hermanastro de ella, del que espera un hijo: su testamento trae junto con la declaración de su origen la visión del — incesto y del parricidio cometidos, visión que entonces provoca el suicidio. Si aquí la complicación se ve como castigo por delitos morales, en *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798) de R. Ch. Guilbert de Pixérécourt se hace valer el elemento fatalista del drama fatalista, mientras que la combinación con el motivo del — bandido justo establece al mismo tiempo la conexión con Calderón; de todos modos aquí no se revelan los crímenes del expósito, sino que el descubrimiento de que

su padre es un capitán de bandidos le cierra el camino para su casamiento con la hija de un barón. Luego, en el ejemplar drama fatalista de A. Müllner *Die Schuld* (1813), el paulatino descubrimiento de la vinculación familiar le lleva al conde Oerindur tanto más implacablemente a conocer la culpa predeterminada del fratricidio, que sólo puede ser expiada mediante el suicidio voluntario. Con clara dependencia de los dos dramas antes mencionados de Calderón y, en su atmósfera sombría, también de Müllner, combina Grillparzer (*Die Ahnfrau*, tragedia, 1817) la maldición familiar, que culmina en el autoexterminio, con el protagonista, crecido como — bandido, desconocedor de su origen y que ama a la hermana — que se envenena tras aclararse su situación—, mata al padre noble que le persigue, y él, tras conocer su crimen, exhala su alma en los brazos de la abuela. El factor de la raza maldita, cuyos crímenes terminan finalmente en un último parricidio, aparece también en la tragedia *Lucrece Borgia* (1833) de V. Hugo, en la que Genaro, para quien su madre, a él desconocida, es un idolo, apuñala a la odiada Lucrecia Borgia, que envenenó a los compañeros de él, y por ella, agonizante, se entera de que es su madre y él es fruto de un — incesto. La posibilidad, utilizada en una serie de casos, de desenmascarar a los amantes como hermanos, de excluirlos así de una — rivalidad y atajar el — incesto (R. Brome, *The Love-sick Court*, drama, hacia 1632; G. E. Lessing, *Nathan der Weise*, drama, 1779; Jean Paul, *Hesperus*, novela, 1795; Th. Gautier, *Le Capitaine Fracasse*, novela, 1861-63), puede servir de medio algo equitativo de eliminación del conflicto cuando se pasa demasiado fácilmente desde la pasión amorosa al amor entre hermanos. Si esta revelación se hace a tiempo de impedir el incesto pero no el fratricidio por celos, como sucede en el drama de Schiller *Die Braut von Messina* (1803), sirve también aquí para la corroboración fatalista de una tragedia familiar predeterminada, cuya causante, Beatriz, inocente e informada demasiado tarde de su origen, no es capaz de ofrecer sentimientos puramente fraternales ni al amado Manuel ni a César, a quien ella no ama.

El descubrimiento del origen puede poner también una especie de punto final a una existencia no culpable pero sí apenas ya soportable. El narrador en primera persona, pesimista y lleno de aversión a la vida, de las *Nachtwachen* («Von Bonaventura», novela, 1804), atribuidas recientemente a A. Klingemann, se entera al final de que fue engendrado

de una gitana por un alquimista en presencia del diablo, cuando se conjuró precisamente al infierno, por lo que se le confirma la conciencia de una existencia absurda, y el joven enfermizo poseedor de un mayorazgo (A. v. Arnim, *Die Majorsatsherren*, narración, 1819) se ve precisado a oír que es sólo un hijo adoptivo, a quien pertenecen injustamente el título y las riquezas, y que la heredera legítima, crecida como hija de un judío, ha muerto, por lo que luego él se entrega también a la muerte. Pompilia Comparini (R. Browning, *The Ring and the Book*, narrac. versificada, 1868-69) también es por causa de una herencia hija adoptiva, a quien la confesión de la supuesta madre le trae la destrucción definitiva de su matrimonio y finalmente la muerte a manos del esposo, que se cree engañado. A Esmeralda, raptada de niña por unos gitanos y condenada por bruja (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, novela, 1831), le alcanza demasiado tarde el amor materno de la penitente y antigua ramera, que muere junto con la recién descubierta hija.

El origen súbitamente asignado puede estar también en contradicción con una actitud del interesado adoptada hasta entonces y obstruirle así el futuro: Demetrio (Schiller, *Demetrius*, fragmento de drama, 1804-05) pierde la seguridad interna, con la que defendía su derecho al trono, al comprender que ha caído víctima de un engaño; Sordello, partidario de los güelfos (R. Browning, *Sordello*, narrac. en verso, 1840), sucumbe en las luchas psicológicas a las que le precipita el hecho de saber que es hijo de su enemigo, el gibelino y opresor Salin-guerra; Oswald Stein (F. Spielhagen, *Problematische Naturen*, novela, 1861-62), vacilando entre su convicción burguesa-liberal y el origen noble ilegítimo, que no obstante le fascina, encuentra la muerte en las barricadas de Berlín; el prestidigitador, instalado en su herencia como hijo de un lord y siempre riéndose a consecuencia de una mutilación (V. Hugo, *L'Homme qui rit*, novela, 1869), es objeto de burla por parte de los de su clase social, se vuelve con su gente ambulante y se tira al agua cuando la alegría por su vuelta ha matado a su novia ciega; Leni, la muchacha nacida ilegalmente (L. Anzengruber, *Der Schandfleck*, novela, 1876), expia en el extranjero la «mancha vergonzosa» de su origen pero la borra por el amor efectivo; y Don Lorenzo (J. Echegaray y Eizaguirre, *O locura o santidad*, drama, 1877) renuncia a título y posesiones cuando una sirvienta se le revela como madre, aunque la renuncia no aprovecha a nadie y

él tiene que rescindir la promesa de matrimonio de su amada hija, y se encarga de que su familia le instale en un manicomio.

Los tratamientos literarios del caso de expósito más famoso de la historia moderna, Gaspar I Hauser, se caracterizan porque Hauser parece algo más que una víctima digna de compasión y sus adversarios algo más que fuerzas impulsoras de la acción y falta la aclaración de su origen conforme a la realidad histórica, pero eventuales conclusiones acerca de su misteriosa procedencia de la dinastía de los príncipes de Baden no hacen más que contribuir a su ruina, ya que las fuerzas

contrarias quitan de en medio al «príncipe» indeseado o las esperanzas exageradas echan a perder el carácter inestable del expósito. Por otra parte el motivo pudo tomar en esta representación un carácter simbólico.

P. Saintyves, *Les vierges mères et les naissances miraculeuses*, Paris, 1908; O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1909; A. Hähnle, *Gnorismata*, tesis, Tübinga, 1929; M. Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*, Liège, 1939; S. Freud, *Moses und der Monotheismus*, 1939; refundido: *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 1964.

P

Pacto con el diablo — Aliado del diablo.

Parricidio — Conflicto entre padre e hijo.

Pecadora convertida, La — Cortesana desintere-sada, La.

Pedante — Estrafalario.

Pícaro.—El pícaro, en su acepción más antigua, no es un criminal, pero tampoco un hombre honorable; ocupa un lugar intermedio entre bromista y rufián. No quiere el mal, tampoco está entregado sin freno a los malos instintos, no hace más que reaccionar a la maldad del ambiente en la misma medida y no tiene la sana intención de vivir moralmente intacto sino que quiere sobrevivir y no pasarlo mal. El pícaro se encuentra, por su origen o por reveses de la fortuna, entre los pobres y los expuestos sin protección a las ofensas, por eso su defensa no puede ser frontal, sino que tiene que valerse de la astucia: sobrevive gracias a su ingenio. Su fortaleza se basa en el conocimiento de las debilidades humanas, que él descubre también en los acomodados y encumbrados, en los fuertes, poderosos y bien considerados, las aprovecha mediante estratagemas suyas y a la vez las desenmascara. Esto lo hace sin un plan determinado, sólo según las circunstancias, impulsado por la necesidad y seducido por la tentación. El pícaro no tiene ningún objetivo de vida, no quiere ascender a un modelo superior, pretende sólo gozar la vida de una manera cómoda, sin ambición. Tampoco tiene programa ni quiere mejorar el mundo. Sus objetivos son fáciles, no construye su vida, sino que se deja arrastrar y se siente incómodo allí donde todo

marcha de una manera consecuente y ordenada. No está sujeto a nada y casi a nadie, no es un aventurero, pero su vida transcurre entre aventuras.

En la literatura el pícaro posee una función heurística. Pone en evidencia las debilidades de sus adversarios haciendo, con aparente ingenuidad, que surtan efecto estas debilidades con todos los medios de seducción y produciendo así el engaño de sus rivales y el triunfo propio público o secreto. Por eso la figura del pícaro es un instrumento de la sátira, siempre está referido a segundas personas, que son ridiculizadas mientras él se ríe. De ahí que el pícaro aparezca el personaje secundario de la comedia, como aparece en escena desde la antigüedad hasta hoy en la figura del — criado ingenioso y superior. Como personaje principal de la literatura pasa a primer plano siempre que la sociedad y el orden lo necesiten y la sátira lo solicite. Entonces sirve para sacudir y destronar a una humanidad sólo aparentemente encumbrada, y al mismo tiempo a la literatura que convierte en protagonistas suyos a estas personas «elevadas», así como a la ideología que deslumbró a una época. El realismo que se expresa mediante el pícaro y la perspectiva parcial «desde abajo» representada por él muestran a los hombres despojados de sus aparentes dignidades. El hecho de que la picaresca se presente a una luz más negativa o más positiva depende de la posición interna del autor: el pícaro puede no tener escrúpulos ni conciencia, porque los hombres son así; puede haber llegado a ser así, porque la maldad de los hombres le han inducido a ello; pero posiblemente no esté en absoluto o no siempre falto de escrúpulos, sino que se resiente del mundo y de sus aparentes ordenaciones, a las que no quiere amoldarse y de las que sin embargo

no puede sustraerse. El pícaro es un pillo, un bribón, un moralista disfrazado, según las normas que utilice su creador como crítico de la época.

Entre los dioses de los griegos el astuto Hermes, dios del «hallazgo feliz», de los ladrones, de los comerciantes, de los criados y de los oradores, es una especie de bromista que ya de niño robó a su hermano Apolo un rebaño de bueyes (*Himno de Hermes*, s. VI a. de C.). Entre sus protegidos está el ingenioso Ulises (Homero, *Odisea*, s. VIII a. de C.), que sólo hace uso del arma cuando no puede lograr por la elocuencia y la astucia su objetivo. Junto a los rasgos heroicos presenta las características del pícaro procedentes de la motivación legendaria prehomérica: con el invento del caballo de madera vence su astucia sobre el heroísmo troiano y sobre las murallas fortificadas de Troya, con astucia engaña «Nadie» a los brutales ciclopes. No se puede decir que sus recursos sean elegantes y humanos, pero la supervivencia del ejército griego y la de sus compañeros apresados en la cueva de Polifemo es para él más importante que una conducta irreproachable. Rasgos picarescos ofrece el fabulista Esopo, que triunfa sobre la inteligencia académica de los Siete Sabios de Grecia y sobre cuya figura se formó ya en el siglo VI a. de C. una serie de anécdotas que más tarde se extendieron en la *Novela de Esopo*, aunque su fingida necedad y la sabiduría de sus fábulas derivadas de la situación respectiva le acercan más al tipo de — bufón sabio. Al elemento episódico que se hace valer en la leyenda de Esopo y ya en las aventuras de Ulises añadió G. Petronio en su *Satiricon* (55/65) como segundo principio constitutivo formal del motivo del pícaro el de la narración en primera persona. Su holgazán Enkolpion, que sale en busca de aventuras, es a la vez una parodia de Ulises, que con sus compinches, dos muchachos alegres y un poeta, lleva una vida parasitaria en la sociedad de los tiempos de Nerón; sirve de sátira a la decadencia cultural y moral de la época, en especial a los presuntuosos advenedizos, de manera parecida a como el joven Lucio, transformado por un desgraciado encantamiento en un asno (Apuleyo, *El Asno de Oro*, 160/70), actúa de crítico de la sociedad, o, mejor, del hombre, contando sus vivencias y observaciones desde la perspectiva de asno al servicio de muchos amos.

La narración en primera persona y la inclusión de lo episódico como formas de exposición adecuadas al motivo del pícaro se encuentran también en el *Daśakumāracarita* (s. VII/VIII), con el que

Dandin equiparaba a la antigua epopeya heroica india la obra más realista del final de una época: el príncipe Rajavahana, expulsado del reino paterno, y sus nueve ilustres compañeros de juventud se vuelven a encontrar tras la reconquista del reino y narran cada uno de ellos la historia de su supervivencia gracias a travesuras a menudo impropias de príncipes y a la explotación de la necesidad humana. Descubren así la moral de las capas inferiores de la India, de los campesinos, comerciantes, soldados, truhanes, ladrones, jugadores y prostitutas, a la par que dejan entrever que mantienen entre sí una franca y leal camaradería.

La tendencia del motivo del pícaro, ya destacada en el caso de la leyenda de Esopo, a desarrollar a partir de una broma como célula episódica un ciclo de bromas, hizo que la Edad Media, en la que perduraba la leyenda de Esopo, se formaran varios ciclos semejantes de anécdotas bufas influidas en parte por la leyenda. Al igual que Esopo, Marcolfo (*Dialogus Salomonis et Marcolfi*, s. XII), que se enfrentó a Salomón, conocido por el «sabio», con una experiencia realista de la vida de modo semejante a como lo hizo aquél al filósofo de profesión Janto, pertenece más bien a la especie del — bufón sabio que a la del pícaro. En cambio Maese Zorro (desde Nivardo, *Ysengrimus*, hacia 1150), desarrollado a partir de la tradición de la fábula esópica, es un pícaro en figura de animal tan ejemplar como los pícaros con ropaje de clérigo, el cura Amis (*Der Stricker*, hacia 1240), el de Kahlenberg (Ph. Frankfurter, *Des pfaffen geschicht und histori von Kalenberg*, 1473) y su imitación Peter Leu (A. J. Widmann, *History Peter Lewen*, hacia 1560) o el caballeresco Neidhart de Reuenthal (*Neidhart Fuchs*, hacia 1490), cuyas bromas a menudo son intercambiables. El libro popular *Volksbuch vom Eulenspiegel* (1515), que recogía una gran parte de las antiguas bufonadas, desarrolló a partir del mero pícaro el tipo mixto del bufón rufián añadiendo al pícaro rasgos del bufón sabio, sobre todo el rasgo —que caracterizaba ya a Esopo y a Marcolfo— de la observancia literal de las instrucciones. Todos estos personajes están fijos en sus enemigos particulares, que casi siempre son superiores a ellos o les aventajan en fortaleza: Maese Zorro en el lobo Isengrim y en el león Nobel, los clérigos y el caballero Neidhardt en los hostiles y avaros labradores, y Eulenspiegel en los ciudadanos burgueses. Impulsados por la lucha económica de la subsistencia y por otras situaciones difíciles, se ven obligados a actuar y su triunfante astucia

consiste en que se adaptan aparentemente a las concepciones y prejuicios del enemigo, es decir, llevan una máscara y desde este camuflaje dan el golpe. La sátira a la sabiduría de los filósofos y a la vanidad de los gobernantes, la sátira de campesinos, la sátira de clérigos y la sátira de burgueses son en todos los casos agudas y certeras, pero no son malignas. Maese Zorro, en las primeras versiones del argumento, tampoco es todavía encarnación de la maldad. Defiende su pellejo, se burla de los fuertes y poderosos y se ve a su vez burlado por los más débiles que él. Su superioridad se basa en gran parte en su elocuencia, que se manifiesta sobre todo en su discurso de defensa ante la corte. También los pícaros de los otros ciclos poseen en general este poder oratorio. Sus adversarios engañados son siempre los racionalmente menos moderados y más sometidos a las flaquezas sensuales.

Otras bufonadas medievales, no pertenecientes a los ciclos, descansan en la misma estructura del motivo del pícaro, que puede renovarse en cada caso, independientemente de tradiciones existentes. El abogado *Pathelin*, por ejemplo, de la farsa *Maître Pierre Pathelin* (hacia 1464), para engañar al comerciante de tejidos, efectúa estratagemas que se parecen a las de Maese Zorro y, como él, es engañado a su vez por uno de suyo inferior, el pastor *Agnelet*. No muy distintas son las tácticas del compañero de *Pantagruel*, el escolar ambulante *Panurgo* (Rabelais, *Pantagruel*, novela, 1532), tósco y parásito, cuya evolución le lleva hasta el crimen.

Como descendientes de las figuras medievales de pícaros se podría considerar el terror de los burgueses *Bomberg* (J. Winckler, *Der tolle Bomberg*, novela, 1922), cuyas bromas procedían más del delirio y del placer de hacer daño que de la defensa propia, pero, igual que las de sus predecesores, tienen una función de sátira de la época.

Un corte intelectual se dio al motivo del pícaro en Alemania cuando tanto las debilidades humanas como la maldad humana se incluyeron como defecto culpable en el concepto de locura (*Narrheit*), a través de S. Brant (*Das Narrenschiff*, 1494), y la sátira moral vio tanto en el pícaro como en el engañado un objeto de impugnación y de conversión, quitando así el terreno a la bufonada del pícaro. Sin embargo ya en las postrimerías del siglo XVI se impuso de nuevo la tradicional categorización de los tipos.

Por la misma época se puso en vigor en España un nuevo y fecundo género en forma de novela pi-

caresca. Su origen hay que considerarlo ante el fondo de la decadencia del orden social medieval, que permitía un ascenso social únicamente mediante el dinero haciendo así sospechosas a las clases superiores ante las inferiores y también permitía que en el terreno literario pareciesen poco dignos de crédito los héroes idealizados de la tradicional novela caballerescas. El criado y pícaro descarado, desarrollado en los pasajes cómicos de los dramas religiosos (S. de Horozco, *Representación de la historia evangélica del capítulo nono de Sanct Joan*, anterior a 1548) y en los entremeses (J. de Timoneda, *Turiana*, 1564-65) y que luego ocasionalmente apareció también como antagonista del héroe aristocrático en las comedias de capa y espada, recibió en la novela, desde el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), el papel de protagonista: un muchacho de origen humilde y oscuro, que, sin el respaldo de una familia, se convierte primero en víctima y luego en conocedor y maestro astuto de intrigas en un mundo corrompido y se abre paso en la vida con todos los medios lícitos y muchos ilícitos. Perteneció a los escépticos, pero no a los rebeldes; sus acciones son provocadas por el hambre y no por un programa ideológico; sabe conciliar su cristianismo teórico con sus prácticas picarescas, viendo en Dios al protector y auxiliador de sus jugadas, como indica su nombre (Lázaro = El Señor ha ayudado, según *Lucas*, 16). No rechaza a la sociedad, ni quiere derrocarla, es un conformista. Sin embargo, igual que los diez príncipes del *Dasakumāracarita*, conoce el sentimiento de solidaridad humana, de la camaradería, cuya zona queda intacta de sus artimañas. La serie de sus aventuras, que no están construidas como en la novela cortesana en torno a un objetivo, a una «Queste», sino que se suceden según lo requieren las circunstancias, proporciona a la novela aquella inquietud, disolución en cuadros aislados y amplitud espacial que determinaron también la forma interna de los ciclos de anécdotas y que aquí hacen que la estructura anímica del pícaro desarraigado se refleje en la estructura de la narración. El origen oscuro del pícaro es el reverso paródico de la procedencia misteriosa del héroe cortesano, y su consejero, un mendigo ciego que le enseña la doblez y la mentira, es una imagen refleja deformada de los consejeros caballerescos. La vida de *Lazarillo* conduce a veces a las alturas, y casi siempre a profundidades donde conoce a ladrones, encubridores, charlatanes, gitanos y piratas, a los que temporalmente se asocia. No conoce vínculos auténticos, incluso la com-

pañía con el pobre hidalgo, su único compañero amable, es sólo pasajera; sus vivencias amorosas están reducidas a lo sexual y por consiguiente son también de carácter fugaz.

Los sucesores españoles de Lazarillo, cuya mención completa no se pretende aquí, cumplen el esquema que se acaba de dar con ligeras variaciones. La *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de M. Alemán representa el tipo contrario del delincuente, no situado ya en posición de criado, y amplía por consiguiente el horizonte espacial y social, por ejemplo en la segunda parte mediante la pertenencia de Guzmán a una compañía de actores, pertenencia sugerida tal vez por la narración marginal —asociada al motivo del pícaro— *El viaje entretenido* (1603) de A. de Rojas Villandrando, sin embargo presenta la vida entera como confesión de un arrepentido y ofrece moralización en vez de crítica social. La *pícaro Justina* (1605) de F. López de Úbeda transfiere el motivo a una protagonista femenina, cuyo objetivo es pescar al mayor número de hombres adinerados y de la que se hace marido Guzmán de Alfarache. En *Alonso* (1624-26) de J. de Alcalá Yáñez y Rivera y en *Historia de la vida del Buscón* (1626) de F. de Quevedo y Villegas, por el contrario, se vuelve a poner de relieve la sátira a la sociedad, lo que en Quevedo va desde el realismo hasta la caricatura.

En Francia, Ch. Sorel (*La Vraie Histoire comique de Francion*, 1623) adoptó el nuevo ciclo argumental y el nuevo «héroe», que fue bien acogido como figura de contraste con el amante lánguido Céladón de *L'Astrée* de D'Urfé, de modo parecido a como las riñas de los actores y provincianos en el *Roman comique* (1651-57) de P. Scarron divertían como parodia de las luchas de espadachines de las novelas de Scudéry; aquí se vuelve a encontrar, aunque en un contexto de acción mucho más inofensivo, el ambiente de actores de la novela picaresca española. Un tipo notable de pícaro y algo más civilizado frente a los modelos españoles se presentó luego con la *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-36) de Lesage. Como Lazarillo, Gil Blas se ve obligado por la presión exterior a la autoafirmación y por azar incurre constantemente en un ambiente delictivo que él no pretende en absoluto, pues a diferencia de Lazarillo no es un ingenuo, sino que posee la capacidad de distanciarse del mal, y por eso consigue, y no precisamente por azar, salvarse al final en una existencia más digna, de modo que el motivo del pícaro se desarrolla sólo parcialmente en la figura central y cesa por

completo en la parte final; en cambio adquiere mucho más desarrollo en la pareja de granujas, de la que Gil Blas se separa.

El esquema formal de la novela picaresca, sobre todo la narración en primera persona, lo adoptaron también los imitadores alemanes del género, pero la figura titular de *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1669) de Grimmelshausen coincide con el tipo del pícaro sólo en algunos pasajes de su vida de soldado; su componente básico religioso, su conciencia, su búsqueda de orden superior separan a Simplicius del modo de ser del pícaro y forman con la disposición de lo típico la evolución de un individuo. En cambio, la vagabunda Courasche (*Trutz Simplex*, novela, 1670) es una auténtica pícaro, que sigue su camino sedienta de placer, animosa, dura, despiadada e impenitente y llega a contar seis amantes y cinco maridos; una variedad femenina de la inquietud picaresca. En las novelas de J. Beer aparece lo simpliciánico modificado en lo frívolo-travieso. Únicamente el holgazán Lorenzo, en *Das Narrenspital* (1681), se parece al pícaro, pero no posee los rasgos delictivos de éste; con el motivo del — bufón, utilizado en el sentido del siglo XVI en su primera época, se impuso una tendencia moralizante de enmienda. Posteriores variantes alemanas de la pícaro se inclinan hacia el tipo de la aventurera, excepto quizá la figura titular de la novela *Die wilde Betty* (1779) de J. K. Wezel.

En Inglaterra halló poca repercusión al principio la novela picaresca. El paje Jack Wilton (Th. Nashe, *The Unfortunate Traveller or The Life of Jack Wilton*, novela, 1594), que pose rasgos picarescos, da sus golpes por pura travesura y no por necesidad ni por instinto de conservación, de modo que hay que tomar la novela de Nashe como novela de aventuras. Mucho más se destacó el motivo del pícaro en el siglo XVIII como ingrediente de la novela burguesa predominante, en que se incluye al pícaro en el partido del mal y se le acerca al delincuente o es un pícaro meramente temporal y de apariencia, que se «salva» en la corriente de las tendencias moralizadoras. Moll (D. Defoe, *Moll Flanders*, novela, 1722) tiene un carácter picaresco en la primera parte de la novela con sus aventuras eróticas de efecto muy sobrio, y su vida se presenta también en forma de autobiografía episódica, pero en el transcurso posterior de la acción de su carácter picaresco se transforma en delincuencia premeditada y consciente, de suerte que se la puede considerar en conjunto como — estafa-

dor femenino. En los dos primeros tercios de *Life and Adventures of Roderick Random* (1748) de T. G. Smollet el lector ve a un pícaro en su ambiente delictivo, en la última parte, en cambio, el protagonista abandona el mundo picaresco y lo que se ve es al amante enamorado de una muchacha noble. La última novela inglesa del género, *Tom Jones* (1749) de H. Fielding, utiliza lo picaresco sólo como una etapa aventurera de tránsito, que no afecta para nada interiormente al protagonista, un joven injustamente rechazado.

Los pícaros rusos imitaron a *Gil Blas*. Siguiendo el modelo de confesiones picarescas femeninas que aparecen en la novela de Lesage, escribió M. Sulkov la historia de una mujer viciosa, tomada de las capas bajas de la población urbana (*Prigozhia povarija / La guapa cocinera*, 1770), y la autobiografía ficticia de un delincuente histórico como pícaro hábil en astucias y palabras (*Vanka Kain*, 1775). V. T. Narezhni creó un *Gil Blas* ruso (*Rossiski Zhilblaz*, 1814) y F. V. Bulgarin con *Ivan Vyzigin* (1829) la confesión —ampliada hasta formar un cuadro de costumbres satírico— de un pícaro elevado a manera del modelo francés.

Por lo demás el motivo del pícaro aparece en el siglo XIX sólo aisladamente y con añadiduras ajenas al motivo. Se podrían citar por ejemplo, el Don Juan de Lord Byron (epopeya en verso 1821-23), que tiene poco en común con el carácter de seductor tenaz del modelo argumental, pues es más bien un tipo que se desliza pasivamente en aventuras amorosas, aunque reacciona brutalmente; el Huckleberry Finn de Mark Twain (*The Adventures of Huckleberry Finn*, novela, 1884), cuya crítica juvenil a la sociedad provinciana americana y su evasión de ella se interrumpe demasiado pronto como para que pudiera extenderse hasta constituir una plena confesión de vida picaresca; el Julien Sorel (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, novela, 1830), que por su tenaz deseo de ascenso pertenece más bien al tipo del estafador; así como también Barry (W. M. Thackeray, *The Luck of Barry Lyndon*, novela, 1844), en el que se manifiestan sólo en sus comienzos situaciones y reacciones típicas del pícaro. La exposición que hace de vez en cuando Barry —exposición típica de la novela picaresca— de las capas superiores moralmente corrompidas, desde la perspectiva de un criado igualmente corrompido, se convirtió luego en visión general en la novela *The Yellowplush Correspondence* (1837-38) del mismo autor.

La formación del motivo del pícaro requiere va-

lor no sólo para representar satíricamente a la sociedad, sino también para describir como granuja descarado y sin escrúpulos al «héroe» enfrentado a ella. El lector tiene que rechazarlo del mismo modo que a sus acomodados adversarios, y sólo la risa, que él provoca con sus bromas, puede conciliarlo con el género amargo. Por eso tuvo tanto éxito el recurso de poner al pícaro tras la máscara del zorro: el corazón no intervenía. La literatura picaresca no pretende despertar simpatías. La reaparición del motivo y de la forma de la novela picaresca a partir de los años veinte de nuestro siglo y especialmente después de la segunda Guerra Mundial hay que atribuirle de nuevo al desmoronamiento de la sociedad y al malestar en ella. La preocupación principal de la variante moderna del motivo es la crítica al mundo circundante y la presentación de un tipo que no puede declararse conforme con él ni adaptarse en general a un orden ni a una idea comprometida, que no está dispuesto a sacrificio alguno sino que vive su vida y es alérgico a todo recorte de su autorrealización. Tiende hacia lo anárquico, cosa que era extraña al antiguo pícaro, que quería pasarlo bien y se conformaba. Estas cualidades se valoran positivamente a la vista de una sociedad que incurre, mucho más que la del siglo XVI al XVIII, en una uniformidad indolente. El pícaro aparece como representante de lo humano, de la primitiva inocencia e integridad así como de la independencia ideológica, y ocasionalmente se parece a un moralista encubierto y a un héroe positivo. A veces también se pierde casi su aspecto picaresco: ya no hace travesuras y menos aún acciones delictivas, ya no puede uno reírse de él. Se ha hablado incluso del tipo de un santo picaresco: puesto que no es tolerable hoy artísticamente un santo perfecto, se ha humanizado y secularizado lo santo. La camaradería con sus semejantes, que sentía el antiguo pícaro, se ha elevado a participación apasionada en la miseria humana, participación que llega hasta interesarse en los pecados de los demás hombres, de modo que lo santo eclipsa lo picaresco (I. Silone, *Bread and Wine*, novela, 1936; G. Greene, *The Power and the Glory*, novela, 1940). Por lo demás no es tan extraña a los santos y padres de la Iglesia la participación en los pecados humanos y una cierta marginación (— mártir, — ermitaño).

Esta idealización no se encuentra todavía en los primeros representantes del pícaro moderno. La madre Wolfen (G. Hauptmann, *Der Biberpelz*, comedia, 1893), con la que el autor consigue una

perfecta transposición del motivo al espacio limitado del teatro, engaña y roba a su mundo circundante, sin embargo, como adaptada, no quiere en modo alguno destruir la sociedad, que es el campo de acción de sus fechorías. El muchacho Kim (R. Kipling, *Kim*, novela, 1901) es un afectuoso acompañante de un santo Lama, pero está totalmente entregado al mundo de las aventuras, una inclinación a la que el autor da una importancia casi honrosa a través de la actividad de Kim para el servicio secreto. También la figura titular de la novela de Th. Mann *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954), concebida ya antes de la Primera Guerra Mundial, supone una contribución a la historia del pícaro, sin embargo el autor lo ha asignado al tipo del — estafador por su inclinación característica a la sociedad superior y el talento mimetista. En la novela de J. Hašek *Los destinos del buen soldado Svejk* (1920-23), la recalcitrancia del pícaro frente a la maquinaria militar hace que se ponga de relieve la sátira política, mientras que el soldado voluntario Bardamu (L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, novela, 1932), que coincide con Svejk en el afán de supervivencia, posee tal vez la volubilidad del pícaro, pero no su talento para disfrutar de la vida. Más tarde en la obra de B. Brecht, la tendencia primitiva al tipo picaresco e inconformista chocaba con la adhesión a un programa, pero constantemente se abría paso en sus personajes más dinámicos: en la *Courage* basada en Grimmshausen (*Mutter Courage und ihre Kinder*, drama, 1941), en el hacendado Puntilla (*Herr Puntilla und sein Knecht Matti*, drama, 1948) y en el juez Azdak (*Der kaukasische Kreidekreis*, drama, 1949). El pícaro ingenuo al estilo antiguo, que hacia 1920 hizo madurar en su patria española una variante con el tipo del «fresco», el desvergonzado haragán clínico egoísta del género cómico de la astracanada, halló nuevo espacio vital además en el ambiente rudo y no sentimentalizado de la semicivilización americana. Así se han hecho casi clásicos los pícaros de Tortilla Flat (J. Steinbeck, *Tortilla Flat*, novela, 1935), y parecida despreocupación caracteriza también grandes porciones de la vida desarraigada y aventurera de Augie March (S. Bellow, *The Adventures of Augie March*, novela, 1953); las correrías de Augie son en definitiva rodeos en torno a su yo, que él va buscando, de tal suerte que la estructura interna de la novela corresponde a la de la novela psicológica. Más «elevada», por estar presentada en forma de confesiones de un pintor, y un tanto

seria, por estar compuesta por un fracasado en su lecho de enfermo, aparece la substancia fundamental picaresca en la novela *The Horse's Mouth* (1944) del inglés J. Cary.

En la literatura alemana las figuras picarescas se hicieron frecuentes después de la segunda Guerra Mundial y se pusieron francamente de moda a partir de la novela *Die Blechtrommel* (1959) de G. Grass. Puede haber contribuido a ello la experiencia de que la supervivencia en Alemania poco antes y después de 1945 a menudo sólo era posible con medios ilegales o semilegales. Muchos hombres, para quienes la vida civil estaba rota, ya no volvieron a acostumbrarse a la misma y a veces tal vez ni la querían. Estas vivencias han hecho más comprensible la figura del pícaro y a menudo han contribuido a justificarlos. El protagonista de la novela *In der grossen Drift* (1949), de R. Krämer-Badoni se aclimata finalmente en la sociedad burguesa y abandona la actitud de pícaro; en cambio, el literato vagabundo Vigoleis (A. V. Thelen, *Die Insel des zweiten Gesichts*, novela, 1953) no abandona ya esa actitud. La picaresca como resultado de la presión política la representa el poeta-pícaro de la novela de R. Krämer-Badoni *Die Insel hinter dem Vorhang* (1955), al que sólo le queda como campo de acción de su humanidad la camaradería y la amistad, igual que a los pícaros del siglo XVII. El destino caprichoso del Lazarillo se repite en el famoso Oscar Matzerath (G. Grass, *Die Blechtrommel*, novela, 1959), que a los tres años de edad interrumpe su crecimiento, hace sus observaciones desde la perspectiva de enano y se niega a toda ideología y a toda función ante los espectadores; parecido inconformismo muestra en el terreno sexual. También el protagonista de la novela *Tobias Immergrün* (1962) de P. Pörtner se comporta de una manera infantil, sin que esto se deba a una detención del crecimiento, y el Simplizius de H. Küpper (*Simplizius 45*, novela, 1963) es realmente un niño con perspectiva ingenua e infantil; en Pörtner revive también el mito ironizado del origen, pues su protagonista es un expósito. Bonifacio (M. Bieler, *Bonifaz oder der Matrose in der Flasche*, novela, 1963), que alardea de su neutralidad y oscila entre el Este y el Oeste, se sustrae a la violencia y a las ideologías cambiándose el nombre. Lo picaresco se constituye en actitud consciente no donde la picardía resulta una necesidad sino donde su representante desciende deliberadamente de la sociedad de H. Böll (*Ansichten eines Clowns*, novela, 1963), que se desliga de la

gran burguesía, y el señor de Biswange (M. Beheim-Schwarzbach, *Die diebischen Freuden des Herrn von Biswange*, novela, 1964), a quien como noble podría parecer más indicada incluso esta resolución dirigida contra la sociedad burguesa. En ambos lo consciente y confesional es demasiado fuerte como para aliarse con la ingenuidad del pícaro; ambos son realmente moralistas encubiertos y figuran más bien en la categoría del bufón sabio y del — estrafalario. La forma de «confesiones», ideal para la novela picaresca, con la ventaja del sondeo psicológico, que se ofrece por la narración en primera persona, es común a todas las obras narrativas modernas en torno al motivo del pícaro.

Th. M. Hatfield, «Some German Pícaros of the Eighteenth Century» (*Journal of English and Germanic Philology*, 31), 1932; H. Schwab-Felisch, «Schelme und Hochstapler» (*Akzente*, 1), 1956; J. Striedter, *Der Schelmenroman in Russland*, 1961; O. Seidlin, «Pikareske Züge im Werk Thomas Manns» (en Seidlin, *Von Goethe zu Thomas Mann*), 1963; R. Alter, *Rogue's Progress. Studies in the picaresque Novel*, Cambridge/Mass., 1964; W. van der Will, *Pikaro heute. Schelmenfiguren bei Thomas Mann, Brecht, Zwerenz, Grass*, 1967; I. Meiners, *Schelm und Dümmling in Erzählungen des deutschen Mittelalters*, 1968; H. Heidenreich (edit.), «Pikarische Welt» (*Wege der Forschung*, 163), 1969.

Presagio, visión, sueño-premonitor.—El deseo del hombre de saber algo sobre el futuro, de hallar al menos una realización parcial, se manifiesta en la creencia en signos premonitores, enviados por poderes supraterráneos buenos o malos. Imágenes y palabras que señalan al futuro documentan la penetración del ámbito sobrenatural en el terrenal, así como el mito y la literatura conocen también mensajes directos y unívocos de la divinidad a los hombres, cuando por ejemplo en el *Antiguo Testamento* el ángel del Señor se aparece en sueños a Jacob, o Dios mismo se manifiesta a Moisés en la zarza ardiente, y en el *Nuevo Testamento* José recibe en sueños a través de un ángel la orden de huir a Egipto, o en la *Eneida* (13-19 a. de C.) de Virgilio, Mercurio transmite a Eneas mensajes de Júpiter y en la literatura de leyendas medievales se dan mensajes divinos a los santos. Sin embargo, en contraste con estas instrucciones directas, las indicaciones proféticas deparadas al hombre son cifradas, ambiguas y simbólicas. Tanto las predicciones espontáneas de los profetas y sibilas como los oráculos que contestan a una consulta, las visiones de los que tienen dotes proféticas y las representa-

ciones de los que sueñan requieren interpretación. La forma más problemática de la premonición es la contemplada en el sueño, que en las culturas primitivas se consideró como una vivencia real del alma humana, que durante el sueño lleva una existencia especial. A pesar de esta creencia no se sabía con certeza cuándo hablaban las divinidades a través del sueño y cuándo no; ya Homero distinguía entre sueños con significado y engañosos, y el *Antiguo Testamento* entre sueños enviados por Dios y sueños falsos, y los libros de sueños de la antigüedad clásica conocían sueños «naturales» y «sobrenaturales», distinción que se mantuvo en la Edad Media y hasta en el Barroco.

Las apariciones, oráculos y visiones necesitan, por causa de su mensaje en clave, del intérprete, que basa su ciencia sobre todo en el conocimiento de símbolos que surgen constantemente —personas humanas, poderes naturales, animales, plantas y objetos—. Ya desde el comienzo del segundo milenio antes de Cristo se tiene noticia de un libro de sueños egipcio, y también entre los babilonios, los chinos y en la antigüedad clásica ejercían los intérpretes profesionales de sueños y eran corrientes los libros de sueños. Los germanos tenían especialistas, sobre todo mujeres, que sabían interpretar los sueños. La simbología de animales, especialmente curiosa en la literatura germánica, hay que atribuirla al hecho de que los germanos creían que el alma abandona en figura de un animal al hombre mientras duerme y se aparece así a otro durmiente; sólo los difuntos se aparecían en figura humana. Apariciones de dioses como en la Biblia y en la literatura antigua sólo las hubo en forma de visiones en el ámbito germánico como consecuencia de su encuentro con el cristianismo. Precisamente el animal como símbolo de una persona —no reconocible— requería al intérprete, que examinaba el «contenido manifiesto del sueño» sobre el «contenido latente del sueño».

Las predicciones, visiones y sueños pertenecen a la misma categoría vivencial. Puede contarse con los sueños como respuesta a preces y preguntas dirigidas a los dioses en santuarios especiales. Los templos, iglesias, lugares de peregrinación, las tumbas de antepasados o de héroes famosos son considerados como lugares escogidos, en los que el interrogador tiene a una hora predeterminada el sueño de incubación, y sus sueños pueden inducirse mediante bebidas embriagadoras, danza y laceraciones, como lo cuenta la mitología celta. En tales casos el sueño tiene el carácter de una visión o ensi-

mismamiento arrobado. También puede un individuo solo ir a buscar en un santuario un sueño o un oráculo para toda una comunidad. Aún hoy se consideran en la creencia popular como tiempo de sueños premonitores las horas después de media noche y las noches sagradas entre Navidad y Año Nuevo. Un valor especial se atribuyó a los sueños de embarazadas, que tuvieron su importancia frecuentemente en la literatura. La madre sueña que da a luz un animal o una planta, una estrella u otro objeto cualquiera, que simboliza las cualidades futuras buenas o malas, incluso la profesión o la vocación del hijo. Emparentado con éste está el sueño de una muchacha o de una mujer de que va a ser madre a través de un ser sobrenatural. Numerosas vidas de santos, por ejemplo las de Buda, y de héroes llevaban el preámbulo de un sueño así de la madre. También en muchos casos tiene lugar antes, en o poco después del nacimiento la sentencia profética de un sabio sobre la importancia del niño, así por ejemplo la de Simeón en el momento de la presentación de Jesús en el templo (*Lucas, 2*).

Más allá del reflejo de la creencia popular y de la situación social el motivo del signo premonitor constituye en la literatura un ingrediente específicamente «poético» así como un factor estructural tanto en la narrativa como en la representación teatral y en ambientación lírica. El motivo que señala al futuro de los personajes sirve de medio de tensión y móvil artístico. El mensaje cifrado de la profecía aumenta el atractivo, pues el contenido de verdad de la premonición, la creencia en ella, no sólo es un factor variable tanto para los personajes de la obra como para el lector y espectador, ya que el origen sobrenatural de la premonición es incierto, sino que con frecuencia ni siquiera se puede determinar si los signos indican felicidad o desgracia. El presentimiento y manera de entender que tiene el que sueña diverge a menudo ya de la del primer interpelado y al consultar a ulteriores intérpretes las contradicciones se multiplican. Los signos y sueños pueden experimentar en la literatura mediante la repetición un afianzamiento y confirmación, de la que se puede convencer o no el interesado. Los sueños siempre tienen en la literatura por principio un «significado». Si no ejercen influencia en la acción, tienen, sin embargo, una función ambiental tanto para los personajes de la acción como para el lector; cuando determinan la acción, pueden formar la estructura de muy diversa manera; cuando sirven para esclarecer la situación anímica del que sueña y por tanto tienen una función

psicológica —como en la literatura actual sobre todo—, son sólo en escasa medida lo que el psicoanálisis ve en ellos, es decir, una emanación del pasado psicológico del que sueña, segregan más bien una imagen refleja de su situación interna momentánea. La función de una referencia a sucesos futuros, que ha quedado reservada al sueño hasta en la literatura más moderna, parece encontrar apoyo en tesis recientes de la psicología y parapsicología, que dan a esta función una base fisiológica, ya que ven en el sueño el ejercicio de un proceso de dominio anticipador de las posibilidades abiertas al hombre y a partir de este punto de apoyo suponen también que se pueda explicar la precognición del sueño premonitor.

En todas las formas de comunicación sobrenatural del futuro en la literatura interesa sobre todo la respuesta a estas preguntas: ¿Cómo se comportará respecto al mensaje la persona afectada, y de qué manera se confirmará la profecía? La presentación técnica de la profecía —bien como oráculo anunciado o referido directamente, bien como presentación mímico-escénica ante el espectador o lector, como palabras de un personaje dichas alusivamente en el sueño o en trance o como informe de una persona a otra y por tanto al público— es indiferente para la trama, para la motivación de la acción. Los sueños y visiones de aviso no tienen en sentido estricto un carácter profético, pero sí un carácter premonitor y por eso se equiparan en lo sucesivo a las profecías auténticas.

Un gran número de alusiones monitorias o proféticas no tienen influencia alguna en la actuación de las personas. Parece que sirven más a la información del lector, que necesita indicaciones sobre la salvación o perdición de una persona, que a la de los personajes, que, bien o mal, siguen la ley según la cual actúan y para quienes las profecías constituyen una confirmación de sus sospechas o también una «quantité négligeable». Esta clase de profecías corresponden a los caracteres afectados, van de acuerdo con sus deseos y temores y unen el factor profético con el psicológico. Tienen función ambiental, y su tendencia se mueve paralela a la dirección del acontecer. En la antigüedad clásica y también en la antigüedad germánica esta falta de reacción de las personas a la profecía pudo estar apoyada también por la creencia de que el destino es demasiado poderoso y el hombre tiene que enfrentarse a él de un modo u otro: en todo caso le quedaba la esperanza de que los signos pudieran haber sido mal interpretados.

En la versión de las doce tablas de la *epopeya de Gilgamesh* (finales del 2.º milenio a. de C.) Gilgamesh tiene noticia, en dos sueños, de su posterior amistad con Enkidu, al que en principio se enfrenta en combate; a Enkidu a su vez se le anuncia más tarde la muerte en unos sueños inquietantes, y ambas profecías se cumplen enseguida. En el Antiguo Testamento tiene lugar el asesinato del rey 1 Balasar (*Daniel*, 5) inmediatamente después de que el profeta Daniel le ha interpretado la misteriosa inscripción como «pesado en la balanza y hallado falto de peso». En la *Odisea* (s. VIII a. de C.) de Homero la presencia y conducta de las aves es interpretada repentinamente como signo que anuncia el futuro y que pronto se confirma. La antigua tragedia clásica utiliza a menudo signos proféticos como preparación a la desgracia que se presenta poco después. Atossa, la madre del rey de los persas (Esquilo, *Los Persas*, 472 a. de C.), soñó que una mujer con vestidura doria derribaba el carro de guerra de su hijo y que un buitre devoraba las entrañas de un águila, y enseguida le llega la noticia del desastre del ejército persa. Clitemestra (Esquilo, *Las Coéforas*, 458 a. de C.) informa que en sueños había dado a luz a un dragón y le había dado el pecho, del que manaba sangre negra; poco después se reúnen Electra y Orestes, que decide matar a su madre. Los presagios referentes a él mismo, que 1 Heracles (Sófocles, *Las Traquinias*, 435 a. de C.) antes de su marcha ha señalado para su mujer Deyanira, parecen rebatidos al cumplirse sus mensajes; pero luego se desvanecen las esperanzas de Deyanira por las revelaciones del primer mensajero, y el destino sigue su curso. 1 Ifigenia (Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 412 a. de C.) ve en sueños destruido por un terremoto el palacio natal, del que sólo queda una columna de figura humana, y poco después se entera de la muerte de sus padres; este sueño resuena todavía, al comienzo de la ópera de Gluck *Iphigénie en Tauride* (1779), en el relato recitado del sueño con una descripción mucho menos simbólica. El efecto ulterior de esta variante en la comedia lo documenta por ejemplo *El naufragio* (211/205 a. de C.) de Plauto, en el que Daimones es advertido en sueños del rapto por un rufián —rapto que tiene lugar poco después— de dos muchachas, de las que una es hija suya, a la que hace tiempo que anda buscando: a un mono, que quiere sacar los huevos de un nido de golondrina, le niega en sueños la ayuda que luego le negaría también en la realidad al rufián. El motivo se adaptó también sin dificultad a una epopeya co-

mo la *Eneida* de Virgilio, en la que un sueño alegórico le anuncia el motivo mediante la aparición a Dido de su esposo muerto, sin que ninguna de sus advertencias cambiara la actuación de Dido. La aparición de una sombra como presagio se vuelve a encontrar en *Las Argonáuticas* (s. I) de Valerio Flaco, donde ésta anunciaba a Eetes inútilmente el robo del vellocino de oro y la desgracia inminente de 1 Medea, así como en la *Farsalia* (60/65) de M. A. Lucano, cuando Pompeyo se entera, a través del espíritu celoso de Julia, del fracaso de la empresa que él había planeado. Esta profecía de los espíritus con función típicamente ambientadora se constituyó en un efecto escénico impresionante, cuando por ejemplo en la tragedia pseudosenequista *Octavia* (hacia 50) el espíritu de Agripina anuncia la ruina a su hijo Nerón.

Igual que en la literatura clásica, también en la germánica se cumplen las profecías con rapidez y precisión. En los *Edda* Brunilda sueña (*Brot af Sigurdarkvidu*) con la ruina de Giukunge, y Atila (*Gudrúnarkvida önnur*) con la propia y la de sus hijos. Puesto que hay que enfrentarse al destino, es mejor conocerlo; por eso cabalga Sigurd (*Gripispá*) hasta el sabio Gripir, le consulta sobre el futuro y recibe la información deseada, sin emprender luego nada contra la desgracia que le amenaza: «No se puede vencer al destino». El sueño monitorio de Hagen en el *Waltharius* (fin. s. IX), nutrido de fuentes germánicas, de que un oso le heriría de gravedad a él y a Gunther, no le preocupa a Gunther, impulsado a la lucha por codicia, como tampoco el lobo codicioso se deja impresionar, en la fábula animalística *Ecbasis captivi* (hacia 1040), por la interpretación de los sueños que hace la víbora. Mientras que estos sueños monitorios sirven a fines estructurales y psicológicos en orden al lector, a la solución de su tensión y a su nueva orientación interna, los sueños sobre el futuro de una generación, corrientes en las leyendas, y las profecías mencionadas al principio sobre la formación de un héroe recién nacido tienen un efecto que tensa la expectación del lector y eleva el objeto del relato. La madre de Guillermo el Conquistador (Wace, *Geste des Normans*, s. XII) tiene un sueño genealógico normal; la de Ruodlieb (*Ruodlieb*, fragmento de epopeya, mediados del s. XI) sueña con la gloriosa trayectoria guerrera de su hijo, y las palabras proféticas sobre el influjo pernicioso del niño Hallgerdr al comienzo de la *Njalssaga* (s. XIII) tienen una función semejante pero monitoria.

Mientras que en la literatura de la Edad Media se exponían sin descifrar, según el modelo bíblico, los mensajes y las visiones celestiales cristianas, aparecieron otras premoniciones, a menudo en las mismas obras, en forma de simbología animalística precristiana que se conservó a través de la épica popular y heroica. El de *Rolandslied* (hacia 1170) del párroco Konrad, ¡ Carlomagno ve en sueños cómo en el palacio imperial de Aquisgrán un oso se escapa y le ataca, una premonición sobre la traición de Ganelón. El halcón que arrebató a la hija del emperador llevándola por encima del mar simpoliza, en el *König Rother* (hacia 1150), al pretendiente y futuro esposo, igual que aquel halcón con el que sueña Crimilda en el *Nibelungenlied* (hacia 1200) y que se lo arrebataban dos águilas. Mientras que Sigfrido por ingenuidad y despreocupación rechaza los sombríos sueños de su mujer sobre su asesinato, Hagen, mucho más perspicaz, niega por pundonor las pesadillas de Ute sobre la marcha de los borgoñones y obstinadamente pone a prueba la profecía de las ondinas del Danubio de que sólo al capellán le sería dado volver a casa, ya que intenta ahogar a éste en la corriente. Cuando el joven Helmbrecht (Wernher der Gartenaere, *Meier Helmbrecht*, 1250/60) destaca irreflexivamente los simbólicos sueños monitorios de su padre, se debe a su orgullo y a su equivocada actitud humana y social. Estos motivos tradicionales de sueños conminatorios fueron adoptados luego por la balada de la baja Edad Media.

Tampoco en la literatura de comienzos de la edad moderna se modificaron la simbología y la función ambientadora de las profecías. Clarence (Shakespeare, *King Richard III*, 1593) cuenta que en sueños su hermano Gloucester le había arrastrado consigo al agua por la borda y él llegado al reino de los muertos; poco después de este relato se acercan los asesinos contratados por Gloucester. Estos sueños presentados como boyas de aviso en puntos estratégicos de la acción, pero desestimados por los interesados, no sólo se relataban en el drama con frecuencia, sino que se representaban en escena, así por ejemplo la presentación de las tres normas en el campamento de Endymion mientras éste dormía (J. Lyly, *Endimion*, 1591) o los espíritus que hacen el papel de Dumpshow (Shakespeare, *King Richard III*) y se aparecen tanto a Richard mientras duerme como a su enemigo Richmond en la noche anterior a la batalla y producen un efecto psicológico contrapuesto en cada caso; la aparición de los asesinados por él en el

campamento de Richard indica la voz de la conciencia que se hace sentir; sin embargo, no tiene el significado de un mero producto de la fantasía, sino que es a la vez símbolo del poder existente reparador que al final triunfa. Calderón (*Los cabellos de Absalón*, hacia 1650) hizo que se manifestara a Salomón, que está espiando, (y al público) el miedo que David siente, mientras duerme, ante su hijo Absalón, miedo expresado por palabras incoherentes propias del que duerme; mientras relata su sueño una vez despierto, Absalón es proclamado rey por el pueblo. También el sueño de Ambre (D.C.v. Lohenstein, *Ibrahim Sultan*, drama 1673), de que la ensucia la baba de una serpiente, se cumple inmediatamente en forma de su violación por el sultán, y en Ch. Weise (*Regnerus König von Schweden*, 1685) el sueño de Ulvild de que un feo escarabajo le impide arrancar un lirio, se confirma en la figura de su hermano, que hace fracasar su plan de usurpar el trono.

El drama barroco, inspirándose en Séneca y en la *Octavia* a él atribuida, desarrolló como un fenómeno especial la aparición profética de espíritus de difuntos que anuncian sobre todo muerte, derrocamiento y otras catástrofes. Al perverso se le aparecen con este fin, como ya se mencionó en el caso del *King Richard III*, los espíritus de los asesinados por él. Así Bruto (Shakespeare, *Julius Caesar*, 1599, y también J. W. v. Brawe, *Brutus*, 1768) ve el espíritu de César; el emperador Domiciano (Ph. Massinger, *The Roman Actor*, 1629), los espíritus de dos romanos ejecutados por él; Malefort (Massinger, *The Unnatural Combat*, 1639), las sombras de su mujer y de su hijo asesinados por él; al emperador bizantino León el Armenio (A. Gryphius, *Leo Armenius*, 1650) le sale al encuentro el espíritu de un patriarca muerto en el destierro; a Solimán (D. C. v. Lohenstein, *Ibrahim Bassa*, 1650), el espíritu de Mustafá, que le maldice; el fratricida Caracalla (Gryphius, *Grossmütiger Rechtsgelehrter ... Aemilius Paulus Papinianus*, 1659) reconoce en la aparición a su padre, que reniega de él; y Mitridates (N. Lee, *Mithridates*, 1678), a sus hijos. En cambio a personajes dignos de compasión se les anuncia la desgracia casi siempre a través de parientes, sobre todo antepasados. La emperatriz Teodosia (Gryphius, *Leo Armenius*) recibe a través del espíritu de su madre la noticia del final de la soberanía de su marido; en *Carolus Stuardus* (1650) del mismo autor, María Estuardo anuncia a su nieto que terminaría como ella en el patíbulo; Mariamne (J. Ch. Hallmann, *Die beleidigte Liebe*

oder die grossmütige Mariamne, 1670) conoce su destino a través de la sombra de su hermano asesinado por su marido; a Almeyda (J. Dryden, *Don Sebastián*, 1690) le previene el espíritu de su madre contra el matrimonio con Don Sebastián, matrimonio que más tarde se comprueba que es un — incesto; en la *Tragedy of Nero* (1675) de N. Lee el espíritu simpatizante de Cyara asesinado por Nerón avisa a Británico, hermano de Nerón; y a la cartaginesa Sofonisba (D. C. v. Lohenstein, *Sophonisbe*, 1680) le profetiza la legendaria fundadora de Cartago, Dido, la ruina de la ciudad.

La literatura moderna utiliza raramente símbolos de la naturaleza y de animales y con más frecuencia hace que el soñador se sienta a sí mismo, a las personas que le rodean o incluso personas extrañas, como portadores de la profecía. Sara (G. E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, drama, 1755) es muerta en sueños por una mujer, a la que luego reconoce en su rival Marwood. Emilia (del mismo autor, *Emilia Galotti*, drama, 1772) sueña tres veces que las joyas nupciales regaladas por su prometido se transforman en perlas, que según la creencia popular significan lágrimas, y poco después ve frustrada su boda por el asesinato de Appiani. Los padres de Fausto (Maler Müller, *Fausts Leben*, drama, 1778) sueñan con la caída moral de su hijo, sin que su relato haga impresión en él. Juana (Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, drama, 1801), de espíritu profético ella misma, sabe que tiene que pagar su victoria con la muerte, y continúa su trayectoria guerrera aun después de la aparición monitorea del caballero negro. El sueño del juez de aldea Adam (H. v. Kleist, *Der zerbrochene Krug*, 1808), transmitido al empezar la novela, en el que Adam es llevado ante un juez y condenado por éste, en el que se reconoce a sí mismo, compendia la estructura de la acción y el contenido de toda la obra. En el — usurpador Gothland (Ch. D. Grabbe, *Herzog Theodor von Gothland*, drama, 1827) se cumple la venganza vivida en sueños y exigida por el hermano asesinado por él, igual que los sueños de Judit y Holofernes, anticipadores de la propia muerte (F. Hebbel, *Judith*, drama, 1840), o el sueño de Clara (Hebbel, *Maria Magdalene*, drama, 1844) sobre los tres féretros, o también el sueño de Erik (R. Wagner, *Der fliegende Holländer*, drama, 1843) de que el buque fantasma se lleva consigo a Senta a través de los mares. La pasajera esperanza de una falsa interpretación, que ya aparecía en las *Tarquínias* de Só-

focles, la aprovechó L. Fulda con mucho efecto en un drama (*Der Traum des Glücklichen*, 1908), en el que el hombre al despertar cree que sus sueños han sido mentira, pero la escena soñada del adulterio de su mujer se repite poco después en la realidad. La función del motivo de crear ambiente o concentrarlo la utiliza incluso el realista E. Hemingway (*For Whom the Bell Tolls*, novela, 1940), sobre cuyo republicano Robert Jordan pende como una nube amenazadora la profecía apenas indicada de la gitana Pilar, hasta que se cumple a la hora de su muerte.

La relación entre el interesado y la profecía desestimada por él en cuanto a la acción puede hacerse más tensa cuando el soñador abriga temores, pero éstos le son disipados por otra persona con la indicación de que los sueños son producto de una fantasía excitada, «espumas». En los *Edda* (*Atlammál*) Högni aparta los sueños monitorios de su mujer con una explicación anodina, y Gudrun, ocupada ya con planes de venganza (*Gudrúnarkviða*, II), interpreta quitándole adrede importancia el sueño funesto de su marido Atila. Las adaptaciones medievales del argumento de la Guerra de Troya incluyeron en la gran escena entre Héctor y Andrómaca una enérgica repulsa de los sueños temerosos de Andrómaca por parte de Héctor, repulsa que se mantuvo mucho tiempo en la tradición (Benoît de Sainte-Maure, 1161; J. Lydgate, *Troy Book*, hacia 1420; Shakespeare, *Troilus and Cressida*, drama, 1602; Th. Heywood, *The Iron Age*, drama, 1632). En la canción de gesta *Huon de Bordeaux* (hacia 1220) Huon disuade a su hermano de un peligro a él profetizado; Lord Hastings (Shakespeare, *King Richard III*, 1593) rechaza las advertencias de Lord Stanley como fundadas en imágenes engañosas así como el duque de Woodstock (Anónimo, *The Regin of Richard II or Thomas of Woodstock*, 2.ª mitad del s. XVI) las de su mujer. En la tragedia isabelina se utiliza directamente como instrumento de ironía trágica la variante del sueño premonitor desestimado: Arden (Anón., *Arden of Feversham*, 1592) se deja disuadir por un amigo de la creencia en su sueño y se dirige con tanta más incertidumbre hacia su desgracia, y a César (Shakespeare, *Julius Caesar*, 1599) le convence su futuro asesino Bruto con insidiosa burla de que tiene que asistir, pese a los sueños de su mujer, a la sesión del senado. Lady Wouldbe (Ben Jonson, *Volpone*, drama, 1605) se burla del temor de Volpone por causa de un sueño que le indicaba el fin de sus in-

famias. Una señorita de la corte disuade a Catalina (A. Gryphus, *Catharina von Georgien*, drama, 1651) del significado deprimente de un sueño, pero se confirman los signos negativos. En el drama de Goethe *Götz von Berlichingen* (1773) es el mismo protagonista quien hace caso omiso de su primer presentimiento sombrío: cuando Weislingen pide la mano de su hermana, cree poder interpretar el sueño, en el que Weislingen le había roto la mano de hierro, en el sentido de que el amigo le pondría en lugar de la mano de hierro una mano viva, y sólo después de la traición de éste encuentra la verdadera interpretación del símbolo. También Frans Moor (Schiller, *Die Räuber*, drama, 1781) busca él mismo una interpretación favorable de su sueño sobre el Juicio Final y se esfuerza desesperadamente por ridiculizar su vivencia frente a la rebelión de su conciencia y a los reparos del criado Daniel —los papeles tradicionales del hombre angustiado y del apaciguador están cambiados—. La escena, como en la *Jungfrau von Orleans*, se halla inmediatamente antes de la catástrofe, que no sólo estalla desde fuera contra el palacio en la figura de los bandidos vengadores, sino que también se abate sobre Franz en forma de suprema angustia de conciencia, al extremo de que éste pone fin a su vida.

El factor de tensión del motivo de la profecía se halla en que establece lo que al final sucederá pero no cómo y cuándo sucederá. En los casos tratados hasta ahora la profecía iba en armonía con la atmósfera y desarrollo de la acción y se cumplía poco después de la predicción. Pero también puede, sobre todo en la poesía épica, estar dirigida como un arpón sobre una diana muy lejana, que sólo en el transcurso de la acción se va aproximando y haciéndose visible en contornos más precisos. Al principio parece inverosímil y que no corresponde a la situación; la acción se desarrolla más bien lejos de su consumación, y sin embargo el objetivo arponeado se acerca inadvertida e inevitablemente. En la aventura 24 de la epopeya *Kûdrun* (hacia 1240) se acerca a la protagonista, que está lavando a la orilla, un cisne enviado por Dios para consolarla y que hace misteriosas indicaciones sobre su salvación. Pero la situación de la prisionera al principio no se presenta favorable en modo alguno, sino más dura si cabe, hasta que la salvación llega luego en la figura del hermano y del prometido. En el *Tannhäuserlied* (1515) el Papa niega al arrepentido Tannhäuser el perdón a causa de su culto a Venus y se aventura a la conde-

nación profética: cuando florezca la madera seca del báculo que el Papa tiene en sus manos podrá serle perdonada su culpa a Tannhäuser, de tal suerte que éste, desesperado de la salvación de su alma, regresa al monte de Venus. Pero lo imposible se venga de su autor: al cabo de tres días el báculo comienza a florecer en las manos del Papa; demasiado tarde ya apara el reincidente pecador. La base de la acción del drama *Il pastor fido* (1590) de G. B. Guarini está en el compromiso funesto del país de — Arcadia, de sacrificar anualmente una doncella en el altar de Diana, y en la promesa de que este compromiso se anulará cuando se hayan unido en el amor dos personas de estirpe divina. La promesa de matrimonio de Amarilis, de la estirpe de Pan, con Silvio, hijo del sacerdote Montano descendiente de Heracles —promesa destinada según todas las apariencias a que se cumpla el oráculo—, ha de romperse en principio por el amor de Amarilis hacia el pastor Mirtilo. Amarilis ha de ser acusada de infidelidad y destinarse al sacrificio; Mirtilo debe ofrecerse como víctima suplente, es decir todo el entramado de la acción debe incurrir en una confusión aparente y tender a la catástrofe, hasta que se comprueba que todo esto ha preparado el terreno para que se cumpla el oráculo: Mirtito es un segundo hijo de Montano y su matrimonio con Amarilis cumple la condición del oráculo. El motivo del oráculo se convirtió a partir de Guarini en elemento constitutivo de la literatura pastoril y se le puede reconocer también en la novela heroico-galante, de claro matiz pastoril, *Die Asiatische Banise* (1689) de H. A. v. Ziegler und Kliphausen, en la que sujeta como una pinza la muy ramificada acción política. La función de pinza se ve con especial claridad en las dos profecías del drama *Macbeth* (hacia 1606) de Shakespeare, de las cuales la primera abarca lo que acontece en parte hasta la mitad de la acción y en parte hasta el final, y la segunda abarca exclusivamente la segunda parte de la acción. La primera profecía de que Macbeth será rey, pero Banquo será padre de reyes, se cumple a la mitad del drama con la elección de Macbeth como rey y con la huida del hijo de Banquo, que luego se convierte en abuelo de los Estuardo; la segunda, que contiene los imposibles de que ningún ser nacido de mujer puede dañar a Macbeth y él reinará hasta que el bosque de Brinam se mueva hasta su palacio, se confirman en la catástrofe final.

A la esencia del drama fatalista pertenece la obcecación de los personajes ante los signos premoni-

tores. A. v. Arnim (*Der Auerhahn*, drama, 1813) asoció con la muerte de un urogallo, mediante una predicción, la ruina de la estirpe turingense de los landgraves, haciendo que el último landgrave matara sin saberlo a sus dos hijos y que el heredero no deseado matara igualmente sin saberlo, por su sangre bastarda, al urogallo. De modo parecido en el drama fatalista de F. Grillparzer *Die Ahnfrau* (1817) el carácter de la familia favorece su autoexterminio determinado por una funesta profecía. Ni el conde ni su hija saben que el bandido, a quien el conde persigue y mata, y el salvador, a quien Berta ama, son la misma persona, es decir, su hijo y hermano. Una obcecación parecida ante la profecía impera todavía en el relato de A. v. Droste-Hülshoff *Die Judenbuche* (1842), pues el asesino Friedrich Mergel no sabe leer la inscripción hebrea «Si te acercas a este lugar, tendrás la misma suerte que tú me has dado» y regresa al lugar de su crimen y se ahorca del haya. Que el motivo es aplicable también a argumentos más modernos, lo demostró la novela de Th. Fontane *Vor dem Sturm* (1878) en la que una inscripción sepulcral, que impresiona al joven protagonista, coincide con un viejo aforismo que predice el futuro de la casa Vitzewitz, de tal manera que se cumplen en el destino de Lewin, por más que éste aspire al principio a otras concepciones de felicidad. A tal efecto hay que declarar como «princesa» de la predicción a una amable criatura expósita, llevada a la aldea por unos vagabundos. En esta novela, construida con elementos adicionales y multiforme, la profecía tiene de nuevo la función de pinza, cuya fijación se puede percibir en todas las situaciones extremas del protagonista uniendo éstas con el final. Incluso para el — pícaro indio Kim (R. Kipling, *Kim*, novela, 1901), huérfano y oscilante entre dos culturas, resulta adecuada a su objetivo una profecía dudosa: el toro rojo sobre un campo verde, que ha de traerle la suerte, resulta ser el símbolo de la bandera del regimiento de su padre difunto, lo que le permite una formación y ocupación razonable. La realización casi fabulosa de un proverbio aplicado a una antigua estirpe se repite en la novela *Königliche Hoheit* (1909) de Th. Mann, influido también en otro sentido por Fontane: el oráculo, que parece absurdo, de que un rosál, que huele a moho, recuperará el perfume de rosas y un príncipe dará con una mano más que otros con dos, se confirma cuando un príncipe con una mano mutilada supera su existencia meramente representativa y para el bien del pueblo se casa con la hi-

ja de un millonario americano, a la que el pueblo en su lenguaje eleva asimismo a «princesa».

Las profecías motivadoras, que intervienen en la acción, son en la literatura acaso tan numerosas como las meramente ambientales. El carácter de consigna es más claro en el caso de las profecías motivadoras; están formuladas casi siempre como consejo, aviso u orden y determinan la ulterior actuación del afectado. Utnapishtim en la *epopeya de Gilgamesh* (finales 2.º milenio a. de C.) lleva a cabo el consejo que se le ha dado en un sueño, que le predispone para el diluvio, y construye un barco. Orestes (Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, drama, 412 a. de C.) sigue la orden del oráculo délfico, que en Táuride le ha prometido curarle de la maldición de matricidio, y la consigue —con la eficaz ayuda de Atenea—, aunque en principio le amenaza la muerte bajo el cuchillo del sacrificio. Modelo de una vida dirigida por apariciones y que cambia repetidamente su dirección es la de Eneas (Virgilio, *Eneida* 30-19 a. de C.): durante la conquista de Troya el espíritu de Héctor le aconseja que huya, los Penates le predicen su función como fundador de Roma, en Cartago se le aparece por dos veces Mercurio —aquí con un mensaje directo y sin descifrar de Júpiter— para apremiarle a la marcha, en Sicilia el espíritu de su padre Anquises le da el encargo de emprender primero —una visita al Averno y dirigirse luego a Italia, y a orillas del Tíber se le aparece finalmente Tiberino con predicciones sobre la guerra contra Turno. A partir de Virgilio el motivo de la predicción se hizo normativo para la literatura latina y se mantuvo vigente también en la épica europea. En la *epopeya L'Italia liberata dai Goti* (1547) de G. Trissino se le aparece al emperador Justiniano un ángel con la orden de expulsar de Italia a los godos, y en *Os Lusíadas* (1572) de Camoens, Vasco de Gama recibe mensajes a través de Mercurio.

Las noticias proféticas que en las composiciones medievales parten del cielo cristiano están apoyadas tanto en modelos bíblicos como en clásicos. Ya en el Antiguo Testamento ¡José, que desde joven ha tenido visiones sobre su ascenso, cumple la voluntad de Dios cuando interpreta el sueño del faraón, le da consejos para contrarrestar el peligro inminente del hambre y al mismo tiempo da con ello el paso decisivo para su propia exaltación. El dominio universal del cristianismo se basa incluso en la observancia fiel de la indicación «In hoc signo vinces» que como inscripción de una cruz recibe en sueños el emperador Constantino y de la que

habla un poema anglosajón (Cynewulf, *Elene*, s. VIII/IX). En la balada inglesa *Sir Aldingar* (en *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765, de Th. Percy) Dios envía a la reina y — esposa difamada un sueño que le promete la salvación, y en virtud de él ella justifica su inocencia en un — juicio de Dios. Los ángeles o —más raramente— espíritus de difuntos como transmisores de órdenes o consejos a los santos forman la parte esencial de la literatura legendaria.

Estas instrucciones algo simples procedentes del Más Allá dejan paso, en una literatura más exigente, a signos cifrados y simbólicos. En la epopeya *Tristán* (hacia 1210) de Gottfried von Strassburg la madre de Isolda se ve alentada mediante un sueño a afrontar las declaraciones del senescal y descubrir su impostura; y Maroldo, guiado por un sueño, descubre en el bando enemigo las reuniones secretas de Tristán e Isolda. El sueño de Herzloyde (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, epopeya, 1200/10) sobre el carácter violento del hijo que ella dará a luz motiva su alejamiento del mundo, determinando así los azares juveniles de Perceval. Un ejemplo temprano de un fuerte componente psicológico en un sueño motivador es la sensación de Dido (Heinrich von Veldeke, *Eneid*, 1170/90) de que Eneas yace en sus brazos y cuando ella despierta sólo tiene abrazada la envoltura; el sueño engañoso determina la acción en tanto en cuanto que Dido comprende por él que es inútil seguir resistiéndose a su amor, y se entrega entonces a sus sentimientos. Las visiones y sueños del drama isabelino revelan crímenes y exigen venganza (Shakespeare, *Hamlet*, 1602; J. Marston, *Antonio's Revenge*, 1602), descubren el adulterio y provocan tragedias de celos (J. Ford, *Love's Sacrifice*, 1633; J. Dryden, *Aureng-Zebe*, 1676). Atalia (Racine, *Athalie*, drama, 1691) divisa en sueños a un enemigo desconocido, cuyo paradero indaga, lo encuentra enseguida y le sigue, acarreado así su desgracia. Incluso un drama de la Ilustración como *Codrus* (1760) de J. F. v. Cronck puede hacer depender la acción totalmente de oráculos y visiones, pues el rey Codrus expone dos veces su vida para que se cumpla el oráculo de que la sangre de un rey derramada por mano enemiga asegurará la victoria a la patria. La frecuencia del motivo, que se eleva desde el Sturm und Drang al Romanticismo, comienza aproximadamente en J. M. R. Lenz (*Der Hofmeister*, drama, 1774) con la visión onírica de Gustchen sobre la muerte de su padre, visión que la impulsa a arrojar al estan-

que, y en J. A. Leisewitz (*Julius von Tarent*, drama, 1776) con el rapto de Blanca, que ella ve en un ensueño e induce a Julio a raptarla realmente provocando así la catástrofe. En el Romanticismo el motivo se ve favorecido por la preferencia de argumentos fabulosos y legendarios, pero no se limita a ellos. La profecía de la gitana que aparece en el relato *Michael Kohlhaas* (1810) de H. v. Kleist, incluida muy tarde en la acción, junta sucesos que quedan muy distantes con la última parte de la narración y apunta al desenlace, aunque su augurio de que la misteriosa papeleta salvará la vida de Kohlhaas no se cumple porque él no emplea este medio para prolongar su vida, sino que utiliza la papeleta más bien para vengarse del príncipe elector sajón. El emperador Octaviano (L. Tieck, *Kaiser Octavianus*, comedia, 1804) encuentra a su hijo al obedecer un sueño que le ordena la construcción de una catedral; Phryxus se ve impulsado por un sueño en el oráculo de Delfos (F. Grillparzer, *Das Goldene Vlies*, trilogía dramática, 1821) a robar el toisón de oro provocando así una serie encadenada de hechos sangrientos; el príncipe Hoanghu (F. Raimund, *Moiasurs Zauberfluch*, drama, 1827) se inspira en el sueño para salvar a su mujer; tres vagabundos (J. N. Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*, comedia, 1833) se sienten impulsados a comprar un determinado billete de lotería, que les traerá la riqueza; el oficial zapatero Seppe (E. Mörike, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*, relato, 1853), al seguir las instrucciones del hombrecillo avellanado, conquista finalmente la felicidad prometida por éste, o sea, las simpatías de los hombres y el amor de las mujeres, aunque su peregrinaje parece apartarle al principio del éxito y casi tropieza en el matrimonio con una maestra asesina de hombres. R. Wagner, que incluyó el motivo de la profecía en muchas variantes, hizo que Elsa, en la ópera *Lohengrin* (1847), no eligiera como combatiente para el — juicio de Dios a uno de los caballeros presentes sino que esperara a aquel a quien el sueño le prometió. En la ópera *Parsifal* (1882) la elección de Perceval como rey del Grial, de la que el protagonista se entera ya tarde y que es esencial en la obra de Wolfram von Eschenbach, queda transformada en una visión de Anfortas, referida ya en el primer acto —«sabiendo por compasión que el puro loco espera ser el que yo elegí»— y que tiene una función parecida a la promesa del *Lohengrin*. La función de pinza, observada ya repetidamente, en otras épicas la

cumple el motivo en el ciclo de G. Keller *Das Sinnedicht* (1881) con la unión de la acción enmarcadora, en la que se pronuncia la consigna profética, con las narraciones internas en las que se refleja su posibilidad de realización, hasta que luego al final de la obra, de nuevo al margen, viene el cumplimiento ya casi perdido de vista y la amada al recibir el primer beso ríe y se sonroja.

La función del sueño motivador puede contraerse si se pone al servicio de un mejoramiento de la persona afectada, tendencia moralizadora que se adecuaba especialmente a la época de la Ilustración. En efecto, la narración *Le Blanc et le Noir* (1764), con la que Voltaire dio forma modélica a este tipo, tiene una larga serie de antepasados cuyo primer miembro, el relato *El camino hacia Hantan* del chino Shen Chi-chi (s. VIII), tal vez lo conocía Voltaire directa o indirectamente. Su acción nuclear consiste en la conversión de un campesino, descontento de su situación, mediante un sueño en el que le sume un sacerdote taoísta y en el que se ve, oscilando entre la gloria y la vergüenza, camino de una gran carrera. El relato fue dramatizado en el siglo XIII por Ma Chi-yüan (*La vida es un sueño*) con un estudiante como protagonista, situado ya en la pendiente, y en el siglo XVII se resolvió de nuevo en una narración de P'u Sun-ling, en la que se destaca con fuerza el factor de la culpa. Estas composiciones oníricas —en las que el portador de la acción en el plano de la realidad es el mismo que el del plano del sueño y el carácter profético reside en el hecho de que se manifiesta cómo se configuraría el futuro del soñador de permanecer éste en su actitud y en sus falsos deseos— poseen un efecto mortal y dramático, que Calderón ensayó con otro argumento en *La vida es sueño* (1635); en él, sin embargo, se trata de una ficción de sueño escenificada como prueba; también el sacerdote taoísta había inducido el sueño. Voltaire tuvo en cuenta, pese a la forma narrativa, la ficción de la realidad, ya que al despertarse el protagonista el lector se entera entonces de que las vivencias de éste eran sólo un sueño. Más o menos al mismo tiempo que Voltaire —de modo que está descartado un influjo por parte de éste— aparece la variante en el primer relato de *The Tales of the Genii* (1764) del inglés Ch. Morell (i. e. J. Ridley), que transcurre en la India islámica y en la que un hombre se cura de la — codicia mediante un sueño que dura varios días. De Voltaire tomó F. M. Klinger la función de mejoramiento; su novela *Geschichte Giafars des Barmeciden* (1792-94) co-

mienza con dos libros de vivencias oníricas, en las que Giafar es inducido por el diablo Leviathan a dudar de sus aspiraciones éticas, pero al despertar se siente confirmado en su convicción sobre la libertad moral del hombre y elude sus faltas soñadas. Luego F. Grillparzer (*Der Traum ein Leben*, drama, 1834) adoptó la forma y la tendencia moral, estimulado por Voltaire y Calderón, también sin duda por Ridley y tal vez aun por una comedia de magia española de inspiración china (M. A. Ygual, *Sueños hay que lecciones son o efectos del desengaño*, 1817) o por un drama alemán de mejoramiento (C. F. van der Velde, *Die Heilung der Eroberungssucht*, 1816): Rustan, curado por la realización de un sueño, rechaza su Yo del deseo, que es peor Yo. Su mejor Yo ha triunfado, como también el † Fausto de Lessing (fragmento dramático 1753) se fortalece en su aspiración a la verdad mediante un sueño en el que ha conocido el peligro de ser conquistado por el diablo. Con la tradición española de esta variante enlaza el Duque de Rivas, cuyo título dramático *El desengaño en un sueño* (1842) recuerda a la antes mencionada comedia de magia. Un descendiente del drama moralizador de Grillparzer, que cruza la acción enmarcadora de la realidad con la acción interna del sueño, es el drama de P. Apel *Hans Sonnenstösers Höllenfahrt* (1911) con su terrorífico viaje soñado a través del infierno filisteo. La variante aparece en el siglo XIX también en narraciones morales (J. Gotthelf, *Dursli der Branteweinsäufer*, 1839, *Anne Bäbi Jowäger*, 1843).

Cuando los que intervienen no son dioses bondadosos ni una providencia benévola, sino divinidades adversas, demonios y diablos, el sueño no es un presagio que conduzca a la mejoría, sino una visión engañosa que conduce a la perdición. Los dioses de la antigüedad son partidistas; por eso Júpiter (Silio Itálico, *Púnica*, epopeya, 80/100) puede enviar sueños que hacen creer a Aníbal su marcha triunfante sobre Roma, e incluso los que le envía Juno con buena intención son engañosos, de tal suerte que se alimenta de falsas esperanzas; y también los planes adversos de Polinice simulados a su hermano Eteocles por un espíritu disfrazado de Tiresias (Estacio, *Tebaida*, hacia 92) y las propias perspectivas de victoria han sido enviados por Júpiter para atizar la guerra. En *Love Crowns the End* del dramaturgo inglés J. Tatham (1640) avivan los celos injustificados y provocan un asesinato. En el drama bíblico de Klopstock (*David*, tragedia, 1772) es natural el diablo, cuyos mensajes

en sueños incitan a † David a desobedecer a Dios, y con no menos propiedad aparece el diablo, en la epopeya histórico-religiosa de N. Lenau *Die Albigenenser* (1842), como provocador de sueños que inducen al Papa al abandono del amor cristiano y a la guerra de religión. En la versión del memorable sobre los padres asesinos (K. Ph. Moritz, *Blunt*, drama, 1781) un demoníaco sueño seductor incita al viejo Blunt a asesinar al rico forastero, que es su hijo. El sueño engañoso es también en el drama *Wallenstein* (1798-99) de Schiller un medio de ironía trágica, sólo que el poeta no se comprometió a la evidencia del origen diabólico. La confianza de Wallenstein con Octavio se basa en la respuesta que le dio un sueño en la noche anterior a la batalla de Lützen al deseo de poder considerar como el más fiel de sus secuaces a aquel que a la mañana siguiente fuera el primero en complacerle con una señal de amor; tras lo cual vive en sueños cómo Octavio, habiendo sido él derribado, le salva de los cascos de la caballería. De hecho, al día siguiente Octavio le pide montar otro caballo distinto al que tenía, que luego perece también junto con el jinete en la batalla. Esta profecía tiene la misma estructura que la de *Michel Kohlhaas*: una parte del augurio se cumple enseguida y confiere la fe también en la predicción a largo plazo. Pero en Schiller ésta no se da sin que se vea clara la razón. El *Wallenstein* de Eger no es ya el de Lützen, la traición de Wallenstein ha llevado a la amistad con Octavio algo que los separa; todo su sentimiento fatalista se ha vuelto discordante, pues tiene fe en el infiel Octavio y desestima los sueños angustiosos de la fiel condesa Terzky.

No sólo los dioses y demonios dirigen al hombre a través de los sueños en la obra poética, también las personas que le rodean pueden intentar mediante ficciones de sueño influir en un hombre para bien o para mal. Para preservar a un hombre de un peligro que éste no conoce, uno de su confianza pretexta haber tenido un sueño premonitorio, como el rey Sverri (Karl Jónsson, *Sverrissaga*, 1185/1210), para prevenir un ataque no autorizado por él y que luego también de hecho fracasa. Pero tal artimaña sirve con más frecuencia para influir sobre enemigos, cuando por ejemplo el rey Pelias (Valerio Flaco, *Argonautican*, 70/90) cuenta a † Jasón, para librarse de él, que ha visto en sueños el espíritu de Frixo, o una mujer al Lord que la acosa (J. Shirley, *The Example*, drama, 1637) le cuenta haberle visto en sueños castigado por una mano superior. La ficción del

sueño es sobre todo un medio en mano de mujeres inteligentes para urdir intrigas y dirigir a los hombres. La — hetaira Philocomasium (Plauto, *Miles gloriosus*, comedia, hacia 206 a. de C.), para preparar su intriga de doble papel, le cuenta al esclavo que la espía haber soñado que ha venido a Efeso su hermana gemela con su amante; la princesa que se ha enamorado del rey Rother (*König Rother*, epopeya, hacia 1150) finge tener que hacer una peregrinación, en virtud de un sueño funesto, o hacer algún bien a los emisarios presos del rey Rother; Salme, la mujer infiel del rey † Salomón (*Saloman und Morolf*, epopeya, hacia 1160, recupera el afecto de su marido fingiendo haberle dado en sueños un hijo. En *Eraclius* (epopeya, hacia 1210) de Otte, una alcahueta hace creíble la fingida caída de su señora de un caballo, porque habla de un sueño que hacía referencia a la desgracia. Wittoria † Accromboni (J. Webster, *The White Divil*, drama, 1612) miente diciendo que en sueños ha sido amenazada por su marido y por la duquesa de Bracciano y consigue así que su amante se deshaga de los dos. En el drama *Prinz Friedrich von Homburg* (1821) de H. v. Kleist se trata no de un sueño fingido y contado posteriormente, sino de uno escenificado por el Gran Elector en el escenario nocturno del palacio ante el príncipe sonámbulo con personajes vivos, con doncella, corona de laureles y cadena; sin embargo, lo que estaba pensado como broma, se convierte para el ambicioso visionario en una imagen del futuro sombría y determinante de la acción.

Igual que los sueños ambientales, también los motivadores se realizan sólo después de rodeos y extravíos haciendo que el motivado se mueva en dirección falsa y no conozca su sentido sino después de una nueva interpretación de los signos. † Edipo, al creerse hijo del rey de Corintio, tiene que reaccionar al juicio del oráculo de Delfos de que será asesino de su padre y el esposo de su madre, en el sentido de que no regresa a Corintio, yendo así directamente hacia el cumplimiento de la predicción. La leyenda ambulante sobre el *Tesoro del puente*, muy extendida, narrada ya por el poeta árabe Tamīhi (muerto en 995), por el poeta persa Rūmi (m. 1273) y en la colección de *Las Mil y una noches* (s. VIII-XVI), reproducida en el *Karlmeinet* (hacia 1320) alemán, ofrece una versión alegre, invariable en lo esencial, sobre el cumplimiento indirecto de una profecía, pues el campesino, que pretende encontrar en París su felicidad en el puente, empieza por recibir allí de un transeúnte

interpelado una bofetada por su superstición: él, el transeúnte, también ha soñado que en la aldea de Balduch (de donde procede el campesino) hay un tesoro enterrado en determinado sitio, pero él no ha movido un pie por una necedad semejante; el campesino vuelve a su aldea y desentierra el tesoro. Por una nueva interpretación del oráculo que aparece en Eurípides, Goethe logró una visión moderna del argumento de *I (Iphigenie auf Tauris, drama, 1787)*. En su Orestes se cumple la promesa de Apolo de que hallaría «en el santuario de la hermana consuelo, ayuda y retorno», en parte ya en el centro del drama, pero el retorno parece estrellarse contra el encargo del dios de devolver la hermana a Grecia, hasta que Orestes en el último momento reconoce que no se aludía a la imagen de la hermana del dios, sino a su propia hermana viva: «¡La imagen, oh rey, no debe desunirnos!» El pensamiento de Albano (Jean Paul, *Titan, novela, 1800-03*) gira en torno a la aclaración de la corona y de la amada a él prometidas, pero él no puede descifrar las profecías, se equivoca repetidamente en la elección de su amada, confunde a su padre con otro y pone en duda por otra parte la concordancia de los retratos cambiados de la madre y de la hermana; la pinza del motivo abarca el movimiento de una vida hasta un lejano día predeterminado, en el que Albano ha alcanzado la madurez para su destino y todo se aclara. En el drama de H. v. Kleist *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) Wetter vom Strahl cree durante algún tiempo que la perversa Cunigunda es la princesa enviada por el cielo para él, factor de ironía trágica que lleva la acción por otros derroteros; sólo cuando Käthchen cuenta su sueño paralelo, reconoce él en ella a la elegida.

Una variante particularmente atractiva para el movimiento de la acción es la de la profecía que se trata de eludir, es decir el intento de obstaculizar su cumplimiento y que termina con que la predicción se cumple pese a todas las precauciones o precisamente por ellas. Lo más frecuente es que esta variante se presente en relación con pronósticos funestos cuando nace un niño. La fijación más antigua de esta variante se encuentra en Hesíodo (*Teogonía*, hacia 700 a. de C.) en el proemio a la vida de Ciro, según el caul Astiages, abuelo de Ciro por parte materna, soñó dos veces que el hijo de su hija Mandane se apoderaría del reino del abuelo; por eso mantuvo bajo vigilancia a su hija y ordenó matar al niño recién nacido, pero éste fue expuesto y educado por la mujer de un pastor en lugar de su

propio hijo muerto al nacer; más tarde Ciro dominó realmente el reino de su abuelo. En la leyenda de Danae transmitida por Higinio (*Fabulae*, s. II), el abuelo Acrisio teme incluso la muerte a manos del nieto y encierra a la hija en una morada subterránea, en la que, no obstante, penetra el amante Zeus en forma de lluvia de oro. El hijo de Danae, Perseo, le hace al abuelo la promesa de no matarle, pero por error le hiere mortalmente al lanzar el disco por él inventado. En la más famosa versión del motivo, *Edipo rey* (428 a. de C.) de Sófocles, no es el abuelo, sino incluso el padre, Layo, quien será víctima del hijo esperado, que también se salva pese al abandono, se ve incitado, por causa de un segundo oráculo, a huir de sus padres adoptivos, mata en el camino a Layo, para él desconocido, y luego se casa también según el oráculo con su madre viuda. Más tarde P. Corneille (*Oedipe, drama, 1659*) añadió un tercer intento de eludir el oráculo: la sentencia del oráculo para la ciudad vejada por la peste decía que la «sangre de Layo» era culpable; en consecuencia se quiere inmolarse la única hija conocida de Layo, Dirke, por lo que su prometido a su vez, para impedir el cumplimiento del oráculo, se hace pasar por hijo de Layo, lo cual acelera el hallazgo del verdadero hijo y la ejecución de la expiación. De funesto para la familia y para la patria califica un oráculo, como cuenta Apolodoro de Atenas (*Crónica*, s. II a. de C.) según una poesía del ciclo troyano, a Paris, que pese a su abandono de recién nacido provoca la ruina de Troya por causa del juicio que emite en la discordia de las diosas; parecido presagio se puede aplicar a Judas Iscariote (*Legenda aurea*, 2.ª mitad del s. XIII), al que igualmente abandona de recién nacido su madre angustiada, para poder salvar de su fatal acción al mundo, y al príncipe Segismundo (Calderón, *La vida es sueño, drama, 1635*), que, exonerado a título de prueba del aislado destierro, demuestra ser realmente el tirano predicho. Sin embargo a Calderón le interesaba demostrar el libre albedrío humano y la posibilidad de mejoramiento; por eso el príncipe, que cree que ha sido un sueño su vivencia de reinado, se revela tras su entronización como un hombre nuevo y comedido. Para examinar un prejuicio, el hecho del encierro en la torre lo atenuó F. A. de Bances y López-Candamo en el drama influido por Calderón *La inclinación española* (2.ª mitad del s. XVII), en el que el rey Enrique de Inglaterra —para poner a prueba la proverbial inclinación belicosa de los españoles— hace criar en una torre

a un niño español y al cabo de quince años cree poder rebatir el prejuicio porque el joven por él hallado no pasa la prueba guerrera; pero ese joven es un escocés refugiado en la torre, mientras que el español hace tiempo que se ha distinguido en la guerra a tal extremo que no sólo confirma el juicio general, sino que se conquista por mujer a la hija del rey. Sea dicho de paso que la variante del motivo fue adoptada también por el drama costumbrista, naturalmente con final feliz (J. v. Kurz, llamado Bernardon, *Bernardon der Einsiedler*, 1757), sin embargo fue más importante su renovación por parte de la tragedia fatalista. En Schiller (*Die Braut von Messina*, drama; 1803) actúa el funesto augurio de la hija de que ésta destruirá la estirpe y el padre quiere matarla, pero la madre la esconde en un convento. La desgracia se consuma de una manera imprevista, ya que — hermanos enemistados aman ambos a la hermana desconocida; Don César mata por celos al hermano y luego se suicida. En A. Müller (*Die Schuld*, drama, 1813) se refiere al segundo hijo de una española el augurio de que éste matará al primogénito, lo que sucede realmente a pesar de que la madre ha cedido el funesto hijo a la condesa noruega Oerindur, y el supuesto conde Oerindur, celoso por la mujer de su amigo Carlos, le mata, sin saber que es su hermano.'

No para destruir o apartar al hijo, sino para protegerle de un futuro peligroso sumerge Tetis a su hijo Aquiles en la laguna Estigia, que debe hacerle invulnerable (*Cantos ciprios*), y lo oculta más tarde vestido de muchacha en Esciro para impedir que participe en la guerra de Troya; el padre de Josafat (I *Barlaam y Josafat*, leyenda, s. VI) entrega su hijo a un ermitaño para que lo eduque con el fin de que no se haga cristiano; Herzeloyde (Wolfram von Eschenbach, *Parzival* 1200/10) se retira a la soledad para mantener a Perceval lejos de la vida caballeresca; Liriope (Calderón, *Eco y Narciso*, drama, 1661) educa a Narciso apartado del mundo, para que no oiga ni vea nada, pero no puede impedir que el canto de la ninfa Eco y la visión de la propia imagen reflejada le traigan la perdición. Mencionemos del mundo del cuento la bella durmiente del bosque, de cuya proximidad en vano son apartadas todas las ramas peligrosas.

También se intenta, generalmente por el propio amenazado, contrarrestar la desgracia predicha a una persona en su vida posterior. Las precauciones de los Ases para proteger a Baldr señalado por el

destino mediante sueños anunciadores de muerte —el grandioso ejemplo procedente de la mitología germánica (*Völuspá* de los *Edda*; Snorri Sturluson, *Jüngere Edda*, 1222/30) fracasan porque Frigg, que les hace jurar a todas las cosas y seres terrestres que respetarán a Baldr, se olvida sólo del muérdago, que luego por consejo del — traidor Loki se convierte en arma mortal en las manos del ciego Hödr y no sólo trae la muerte al dios, sino que provoca el ocaso de los dioses. En vano quiere la joven Crimilda del *Nibelungenlied* (hacia 1200) permanecer soltera para su propia protección cuando la madre predice su temprano sufrimiento por la muerte del esposo amado; en vano, cuando más tarde la angustian sombríos sueños, deja al esposo en manos precisamente del asesino Hagen; en vano huye Julián Hospitator (*Legenda aurea*, s. XIII), como Edipo, de la casa paterna siguiendo la profecía anunciada por un ciervo de que sería el asesino de sus padres. La inutilidad de esta huida de los propios instintos asesinos ha sido especialmente destacada en la nueva versión hecha por G. Flaubert *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, 1877), que añade otras dos profecías al nacer Julián. Ptolomeo de Alejandría (G. Chapman, *The Blind Beggar of Alexandria*, drama, 1596) se empeña, sin conseguirlo, en impedir el matrimonio de su hija con el hombre que le ha de arrebatar el poder, y en *Der Horoskop* (creado en 1758) de G. E. Lessing el parricida señalado quiere incluso suicidarse para sustraerse a su destino, pero el tiro mata al padre que acude en su auxilio. Con una modificación más risueña del desenlace O. Wilde (*Lord Arthur Savile's Crime*, relato, 1887) hace que su lord, predestinado a ser asesino, no eluda el hecho, sino que se anticipe lo más pronto al crimen inevitable. Pero dos intentos de homicidio dirigidos contra unos parientes fracasan y el asesinato cometido por desesperación contra el adivino es diagnosticado como suicidio, de modo que Savila se convierte en efecto en asesino, pero está exento de castigo.

La función psicológica es la última que halla acogida en los diversos esquemas tradicionales del motivo. Es verdad que también en la época anterior hubo no pocos brotes, en parte muy conseguidos, pero fue el Romanticismo el que se dedicó a este aspecto expresa e intensamente. Desarrolló una nueva y original teoría del sueño, cuyo iniciador se considera en lo esencial el filósofo G. H. Schubert; sus conferencias de Dresden, después publicadas como libros (*Ansichten von der Nacht-*

seite der Naturwissenschaft, 1808, *Die Symbolik des Traumes*, 1814) han ejercido un gran influjo en los literatos de la época. El alma humana, según él, se eleva en el sueño a aquella altura que es su patria originaria, y sólo en este estado en que el alma se desprende del cuerpo puede el hombre conocer la esencia íntima del alma. Fuerzas superiores impregnan entonces el alma; es capaz de penetrar hasta las entrañas del mundo, donde se funden sujeto y objeto, y en estas capacidades y contactos se basa la fuerza profética del sueño. Mientras que L. Tieck, más viejo y no influido al principio por Schubert, partía de una poetización de la vida en cuanto sueño, en cuanto ensoñación del mundo que hace que se confundan las fronteras entre sueño y vigilia, los pensamientos de Novalis estaban próximos a los de Schubert, ya que veía la existencia superior del hombre en su mundo de ensueño: «El mundo se hace sueño, el sueño se hace mundo: Lo decisivamente nuevo era que ahora tenía el efecto no tanto de influir en el carácter cuanto de descubrir el carácter, pero lo definitivamente invariable era que en el sueño seguía viéndose una abertura a lo irracional, al Más Allá, y se le dejaba su misión presagiadora.

El nuevo componente psicológico condicionó una irrealidad tomada de los sueños, la vaguedad y arbitrariedad del sueño, mientras que en la literatura anterior los sueños habían poseído muchas veces la lógica de un suceso vivido en estado de vigilia. El sueño era para el Romanticismo algo semejante a la poesía, el soñar era un símbolo del proceso artístico. Ya por esta mezcla de presagio de futuro, fuerza reveladora y ambientación psicológica, el sueño romántico se halla en un grado artístico nuevo y ocupa un puesto especial al ser considerado como mundo «más real». Ya no es el mensaje aislado de un reino lejano, supraterrrenal, sino el anuncio de una segunda vida siempre actual, muy cercana, cuyas emanaciones trascienden constantemente. Vida y sueño se entrecruzan mutuamente, los tránsitos son fluidos, la vida terrenal aparece permeable a otra realidad, y sus profecías son una verdad superior, que se ofrece casi de una manera natural.

Ya en la novela de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) próxima al Romanticismo, que la tomó como modelo, el sueño de Wilhelm, que le muestra en el momento de su entrada en el círculo de Lotario las figuras de su mundo circundante pasado y futuro, actúa no sólo como premonición sino también como descubrimiento de la si-

tuación interior de Wilhelm. En parecidos momentos de la acción figuran los sueños de Heinrich von Ofterdingen (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* novela 1802) sobre la flor azul y sobre Matilde; ambos sueños tienen además una intensa función motivadora, de modo que se puede deducir de ellos algo esencial sobre la segunda parte fragmentaria de la novela. Más abiertos, pero también más flotantes e indefinidos son los sueños de los protagonistas de L. Tieck, como los del mal agüero del viejo — criado en la *Geschichte des Herrn William Lovell* (novela, 1795-96), el sueño sobre el reino de las hadas en la narración *Die Freunde* (1797), del que el protagonista se evade en su anhelo de volver a la tierra, el sueño venturoso y orientador de Franz en la novela *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), el sueño desconcertante sobre los tesoros del monte (*Der Runenberg*, relato, 1804), que intenta alejar a Christian de la casa y de la corte, el sueño funesto y salvador a la vez de Simón en el drama *Ritter Blaubart* (1977) († Barba Azul) y el sueño inconsciente y a la vez revelador de acontecimientos futuros de la joven † Genoveva (*Leben und Tod der heiligen Genoveva*, drama, 1800). Si aquí el esposo ve en sueños la inocencia de Genoveva, en la novela de A. v. Arnim *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolores* (1810) un sueño anuncia al conde la infidelidad de su mujer. También se incluyen en los sueños presagiadores posibilidades de telepatía, percepción extrasensorial de los procesos anímicos en otros hombres, como se manifiesta sobre todo en sueños paralelos de personas estrechamente vinculadas: en el drama *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) de H. v. Kleist el caballero y Käthchen tienen un doble sueño que les muestra su futuro común; en la novela corta de Arnim *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendgeliebte* (1812) ve Isabel a su hijo habido con Carlos V y su futura fama de soberano, a la par que Carlos tiene un sueño profético parecido; en la epopeya *Päpstin Johanna* (1813) del mismo autor un doble sueño descubre tanto los sentimientos de los dos soñadores, Juana y el conde palatino, como la verdadera estirpe, oculta a los dos, de Juana. En la novela de Arnim *Die Kronenwächter* (1817) Berthold construye su felicidad sobre un tesoro cuyo lugar de hallazgo ha visto en sueños; en el relato *Die Majoratsherren* (1819) todos los principales sucesos ocurren en sueños demostrando así su predominio sobre la vida real, y en el drama *Die Gleichen* (1819) el rechazado José

anticipa en sueños su vida mejor. La idea de Novalis sobre el sueño como símbolo de la coherencia del mundo configuró los *Romanzen vom Rosenkranz* (creados en 1804/12) de C. Brentano, cuyo preludio de sueño, entonando el tema y el simbolismo de la obra, se continúa en sueños posteriores de los personajes, a los que ellos descubren peligros y tareas futuras. En el drama mítico de Brentano *Die Gründung Prags* (1815), en el que el mundo soñado simbolizador de la vida superior se basa en el origen sobrenatural de las hermanas, se acumulan de acto en acto los sueños proféticos de carácter en parte personal, en parte político y crítico-cultural. El factor telepático observado en Kleist y en Arnim se repite en J. v. Eichendorf, que en su novela *Ahnung und Gegenwart* (1815) utiliza el sueño reiterativo que señala al conde Friedrich la salida y estancia de su hermano, y en el drama *Ezelin von Romano* (1828) se muestra aún más la afinidad con Kleist en la coordinación escénica del visionario Ugodin y de Ezelino que le interroga. E. T. A. Hoffman desarrolló sus profecías y sueños partiendo no tanto de la concepción de una voluntad divina eficaz cuanto de la de una bipolaridad de la existencia humana, en la que el principio espiritual está por encima de la vida terrenal y se inserta en ésta constantemente mediante los sueños. Muy tradicional es su tratamiento del motivo todavía en la novela *Die Elixiere des Teufels* (1815-16), en la que, de un modo parecido a los *Romanzen* de Brentano, se trata de la redención de una culpa hereditaria, y la gracia, que el monje pecador finalmente obtiene de Cristo en sueños, resulta válida también una vez despierto. Donde más se hace valer el problema del desdoblamiento de la existencia es en el relato *Prinzessin Brambilla* (1821), ya que aquí el protagonista y la protagonista están tan envueltos en el sueño de una existencia superior que cuando despiertan no sienten ninguna decepción sobre la realidad, sino que consideran el sueño como lo «auténtico». El estudiante Anselmo, en cambio (*Der goldene Topf*, relato, 1814), casi fracasa porque no posee la fuerza de seguir sus visiones oníricas, que son realidades profundamente incalculadas en el alma; un día salen a flote y toman forma, como por ejemplo en varios relatos de Hoffmann la imagen vista antes de la amada (*Die Jesuiterkirche in G. 1817*, *Die Automate* 1819, *Die Bergwerke zu Falun*, 1819).

La romántica «visión de la amada», que en Hoffmann llama especialmente la atención, aparece ya en Mme. de Staël, en cuya novela *Corinne*

(1807) la nueva amada se presenta a Oswald varias veces en sueños, luego en el drama *Sappho* (1818) de F. Grillparzer, ya que en el sueño de Faón se suplanta el rostro de Safo por el de Melita, y sobre todo en la novela corta, aquí no muy romántica, *Maler Nolten* (1832) de E. Mörike: el muchacho Nolten ve en sueños a la gitana Elsbeth antes de encontrársela en la realidad, y sabe que ella es su destino. Un representante tardío de la concepción romántica del sueño es G. de Nerval, en cuya novela *Aurélia ou le Rêve de la vie* (1855) todos los acontecimientos decisivos tienen lugar en los sueños y lo que se logra en el sueño también permanece válido en la realidad.

Sin la sublimación, psicologización y técnica románticas del relato onírico no serían imaginables la mayoría de las modernas composiciones sobre sueños. El hecho de que la creación onírica de los románticos pese a su sondeo de la psique humana no negara la otra dimensión del sueño que penetra en un mundo extrasensorial, conservó la posibilidad de la función premonidora, por la que el sueño se coloca en la literatura junto al presagio y la visión y que hubiera sido eliminado mediante una concepción psicológica unilateral.

A. Koberstein, *Ueber die poetische Benutzung des Glaubens an vorbedeutende Träume*, (Ms.), 1860; W. Henzen, *Ueber die Träume in der altnordischen Sagaliteratur*, 1890; O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 1909; J. Bolte, «Zur Sage vom Traum vom Schatz auf der Brücke» (*Zs. des Vereins f. Volkskunde*, 19), 1909; M. Arnold, *Die Verwendung des Traum-motivs in der engl. Dichtung von Chaucer bis auf Shakespeare*, tesis, Kiel, 1912; J. Struve, *Das Traummotiv im engl. Drama des 17. Jahrhunderts*, tesis, Kiel, 1913; A. Wiesner, *Der Traum im drama der Romantik*, tesis, Basilea, 1921; J. B. Stearns, *Studies in the Dream as a Technical Device in Latin Epic and Drama*, Lancaster, 1927; F. Lanzoni, «Il sogno presagio della madre incinta nella letteratura medievale e antica» (*Analecta Bollandica*, 45), 1927; W. Oberleitner, *Der Traum in der Technik des dt. Dramas bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, tesis, Viena, 1931; M. Geffner, *Die Vaticinatio ex eventu im dt. Drama des 18. Jahrhunderts*, tesis, Viena, 1931; W. Schmitz, *Traum und Vision in der erzählenden Dichtung des dt. Mittelalters*, 1934; E. Sartorius, *Der Traum und das Drama*, tesis, Bonn, 1936; A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, 1937; E. Ettlinger, «Precognitive Dreams in Celtic Legend» (*Folklore*, 59), 1948; E. L. Ludwig, *Der Traum in der Dichtung des Biedermeier*, tesis, Munich, 1953; B. T. Stewart, «The Misunderstood Dreams in the Plays of Shakespeare and his Contemporaries» (en *Essays in Honour of W. C. Curry*), Nashville 1954; R. Stern, *Der Traum im modernen Drama*, tesis, Viena, 1955; J. Bousquet, *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique*, París, 1964; W. Wagner, *Die Technik der Vorausdeutung in Fontanes «Vor dem Sturm» und*

ihre Bedeutung im Zusammenhang des Werkes, 1966; R. Immerwahr, «Das Traum-Leben-Motiv bei Grillparzer und seinen Vorläufern in Europa und Asien» (*Arcadia*, 2), 1967; D. Cvitanovic, *El sueño y su representación en el barroco español*, Bahía Blanca 1969; P. Schach, «Symbolic Dreams of Future Renown in Old Icelandic Literature» (*Mosaic*, 4) 1970/71.

Profecía — Presagio, visión, sueño premonitor.

Prostituta — Cortesana desinteresada, La; Seductor y seducida.

Prueba de amistad.—La prueba de amistad es la muestra de una prestación voluntaria a personas especialmente queridas. Su fuerza expresiva se basa en la pluralidad de interpretaciones del concepto de amistad y de la forma demostrativa que incluye incluso la entrega de sí mismo. A los amigos, correligionarios y vecinos los conceptúa el Antiguo Testamento como hermanos, como un hijo más de los mismos padres, aunque no sean propios y como miembros de la familia; y la sólida estructura de tribu, raza, familias o casas paternas y padres de familia se expresa tanto en la riqueza de palabras para estos conceptos como en la escasez de palabras para una relación interhumana fuera del orden y sin vinculación. La palabra griega que designa al amigo no diferenciaba al familiar, pariente, aliado, a la amante o a la esposa. En el Nuevo Testamento los discípulos que siguen a Jesús experimentan la nueva comunidad en el sentido de fraternidad. El latino «amicus» evoca en seguida el «amare». Las lenguas germánicas asociaron al amigo con el pariente, amante, amado, y así en alemán puede uno seguir refiriéndose con la palabra «Gefreundeter» al pariente y con la palabra «Freundschaft» (amistad) al conjunto de parientes. El motivo de la prueba de amistad se eleva por su dialéctica a la categoría de símbolo. A esta ambigüedad semántica de la amistad corresponde una solidez de la prueba que es tanto más firme cuanto mayor es la espontaneidad, cuanto menor es el provecho propio y cuanto más valioso es el sacrificio de la prueba.

La calidad moral del motivo procede de una creencia religiosa o filosófica que el mismo motivo aumenta. Esta relación mutua forma parte de la esencia de los arquetipos. La epopeya babilónica anónima *Gilgamesh* (hacia 1200 a. de C.) denota a la vez una visión de la vida y una norma de conducta cuando el hombre primitivo Enkidu, en

contra el plan que tienen los dioses de servirse de él para desviar al rey Gilgamesh de unos objetivos determinados, sale del duelo con éste convertido en su amigo, le ayuda a conquistar laureles y más tarde, por acuerdo de los dioses, muere por él. La conmoción que esta pérdida produjo a Gilgamesh trae a la memoria lo que siente David (2.º libro de Samuel, 1, 11 sigs.) al conocer la muerte de Jonatán, hijo de Saúl, que concertó con David un pacto ante Dios y lo sancionó con sus obras, tratando inútilmente de reprimir el odio de su padre contra David y avisando luego a David para ponerse a salvo. El lamento de David muestra ya el rasgo, significativo para el motivo, de valorar la amistad frente al amor entre hombre y mujer: «Tu amor era para mí más maravilloso que el amor de mujeres». En la gran epopeya india *Mahābhārata* (hacia s. V a. de C.- s. IV d. de C.), los Pándavas, hijos del Pándu, decidieron nada menos que renunciar al mundo, cuando el príncipe Krishna, su primo, amigo, aliado y compañero de armas, en una batalla que dura 18 días, es muerto por la flecha que erróneamente dispara un cazador. Como un ejemplo de amistad íntima describe Buda en una de las antiguas narraciones de la «colección Jataka» (hacia el s. III a. de C.- s. IV d. de C.) cómo dos de sus discípulos, un pájaro carpintero y un galápago, le salvaron a él, que era entonces macho cabrío, de un atentado contra su vida perpetrado por su primo Devadatta, y cómo él, por su parte, liberó a uno de ellos. Finalmente la desavenencia entre amigos y la conquista de amigos constituyen los temas de las dos primeras narraciones marginales del influyente *Panchatantra* (creado hacia el 300 d. de C.).

Se ha intentado una y otra vez examinar a fondo mediante ejemplos, como aquí, o mediante el raciocinio, como en Grecia desde el siglo V a. de C., una relación que en definitiva no tiene precedente. A ambos métodos se opone el carácter excepcional de la prueba final. La prueba que llevan a cabo tres amigos, en una anécdota ofrecida por los *Gesta Romanorum* (s. XIV), demuestra al hijo influido por el padre que el amigo poco o nada querido por él es el único que está dispuesto a sufrir por él incluso la muerte en el patíbulo. Pero anticipar la ocasión imprevisible sólo para examinar el comportamiento de una persona, no vinculada jurídicamente, significa que se usa como experimento lo que en todo caso sería situación de emergencia.

El ambiente de una sociedad caballeresca, y no

la voz interna de una conciencia, decía a los héroes del helenismo arcaico cómo tenían que comportarse con el prójimo. En la *Iliada* de Homero (2.^a mitad s. VIII a. de C.), Diómedes y Ulises son fieles compañeros de armas en empresas temerarias, Diómedes y Glauco son huéspedes que no se desconciertan por pertenecer a campamentos enemigos, y, aparte de la *Iliada*, la *Odisea* atestigua a la inseparable pareja de valientes Peritoo y Teseo. Tan famosos como esta pareja mítica sólo se hicieron, a través de la *Iliada*, Aquiles y Patroclo, el cual, equipado con las armas de su compañero encolerizado y de distinto carácter, sucumbe por él en su lucha contra Héctor y es vengado por Aquiles. Como en el ámbito intuitivo de aquella época aún no existía opinión sin una proeza visible, la palabra griega para determinada acción bienhechora aún no significaba, como más tarde, una inclinación espiritual de amistad o amor. Pero menos de dos siglos después comenzó, mediante una prosa bien acuñada, el enriquecimiento de la arcaica literatura en verso. Una máxima, entre las frases significativas que poco a poco se afianzan de los llamados *Siete Sabios*, «Donde hay aval - ahí está el mal», contiene la palabra clave del presente motivo, y una anécdota ilustra, por ejemplo en un oráculo, la significación moral de los sentimientos en comparación con el hecho. En la tragedia se mantienen los modelos míticos de la amistad como individuos no ya asegurados por la religión tradicional, sino provistos de libre albedrío y responsabilidad; así en la tragedia *Heracles* (anterior a 415), de Eurípides (hacia 485-406 a. de C.), Teseo preserva del suicidio al amigo trastornado por su acto de locura cometido contra la mujer e hijos; Píldes (*Ifigenia entre los Tauros*, tragedia, hacia 412) preferiría morir en lugar de Orestes o al menos con él y se niega de nuevo (*Orestes*, tragedia, 408) a abandonar al amigo condenado a muerte. El hecho de que en las tragedias aparecieran también en el escenario, además de los personajes extraordinarios conocidos, otros nuevos a menudo de origen social más bajo, allanó el paso del motivo a la nueva comedia ática, así como a la comedia romana con un ambiente burgués más trivial. Así, junto a la prueba de amistad mediante la asistencia en el peligro o la representación incluso hasta en la muerte, aparece la variante de la protección de la propiedad por el amigo ausente incluso al precio de la propia pérdida de prestigio y de la abnegación, como en el drama *Thesauros* de Filemón el Mayor (365/60-264/63 a. de C.); del mis-

mo modo en el *Trinummus* de Plauto (hacia 250 hasta 184 a. de C.) se conserva la variante de que el amigo más serio se ofrece a casarse sin dote con la hermana del más frívolo y poner a disposición de él su propia fortuna, y éste por otra parte sacrificar, en concepto de dote, su último campo de labranza. Otros matices más se producen por el afán de intervenir irreflexivamente a favor del amigo con ocasión de los reproches que éste recibe por su visita a la casa de una bacante, aunque en las *Bacchides* del refundidor y conservador Plauto se han acumulado, en virtud de una eficaz escena de ira, incomprensión y reconciliación, un equívoco y otras complicaciones de la comedia del doble impostor (*Dix exapatōn*) de Menandro (342/1-293/2 a. de C.). Entra así en el motivo tal vez el rasgo de que precisamente el amigo que se precie de tal ha de incurrir en sospecha de infidelidad, y el aprovechado Terencio lo incluyó expresamente en su comedia *Adria* (166 a. de C.) agregándolo a la trama de Menandro.

Los dos atenienses Harmodio y Aristogitón defendieron su amistad en el año 514 a. de C. contra un tercero que, por causa de una — rivalidad desafortunada, se vengó de Harmodio agraviando públicamente a su hermana, y este Hiparco pereció también en el atentado perpetrado por ambos; sin embargo Harmodio fue muerto por la guardia personal de Hiparco y de su hermano Hipias, y Aristogitón fue apresado y condenado a muerte. Poco después de la expulsión del gobernante posterior a Hipias en el año 510 a. de C., un monumento oficial de Antenor y la opinión pública representaban a los dos amigos como — tiranicidas, y ya Tucídides (hacia 460 a 400 a. de C.) mencionó en su obra este hecho como ejemplo de tradición histórica oral acrítica. Un hombre como — tiranícida, un segundo como amigo del asesino condenado a muerte pero dejado libre con objeto de cumplir unas últimas disposiciones a cambio de la garantía personal de este amigo, el tirano que, conmovido por la buena disposición del amigo garante y más aún por el puntual regreso del amigo liberado, pide que se le admita como tercero en la alianza, son las personas de la variante del motivo, que, en principio con los nombres de Damón, Pintias (más tarde Pitias) y Dionisio, experimentó transformaciones significativas desde Aristoxeno de Tarento (s. IV a. de C.). Como prueba de amistad de dos pitagóricos tal como la contó a Aristoxeno personalmente Dionisio el Joven, expulsado de Siracusa, que impartía enseñanza elemental en

Corinto hacia el 340 a. de C., figura en los fragmentos de sus numerosos escritos, entre los cuales están los que hablan del filósofo Pitágoras (hacia 570 - hacia 480 a. de C.), que siempre fue conocido al menos para los matemáticos, así como de la forma de vida de sus seguidores asociados en una especie de orden. Pero según esta exposición, el pitagórico que aquí se llama Pintias fue culpado del atentado y, pese a sus protestas de inocencia, condenado a muerte, porque un atentado político sólo supuesto pondría a prueba las dudas de los cortesanos de Dionisio sobre la tan ponderada penetración de los pitagóricos. Al final Dionisio abrazó y besó al supuesto criminal y garante, aquí Damón, y le rogó que se dignara acogerle como tercero en su alianza de amistad, pero ellos no se dejaron convencer. La historia, relatada al parecer en alabanza o defensa de la actitud pitagórica y conservada en Porfirio de Tiro (234-hacia 304 d. de C.) y en Jámblico de Calcis (hacia 275-330) en griego casi original, con la duplicación de una fianza accesoria, y rara además, en Homero, constituye en Cicerón, pese a los rasgos inverosímiles, en escritos compuestos ya en el 45 y 44 a. de C. (*Tusculanae disputationes* y *De officiis*), una semi-realidad, moralmente aprovechable, con una confusión de Dionisio II por I así como la supresión de la respuesta final negativa, supresión que aumenta la inverosimilitud; en Diodoro Sículo (s. I a. de C.), en griego, es un intento real de asesinato, e igualmente en Valerio Máximo (s. I d. de C.), en latín, con la conversión expuesta del tirano; en Higino Mitógrafo (s. II d. de C.?) es la variante explayada en el número 257 de sus *Fabulae*, que Schiller adaptó en 1798 en la balada idealista *Die Bürgschaft*, cristianizada desde san Jerónimo (hacia 348 a 420) hasta la *Legenda aurea* (hacia 1270) de Jacobus de Voragine con un Sintias en lugar de Fintias, variada en cada caso desde el italiano Jacobus de Cessolis (s. XIII), que siguió a Valerio Máximo, en textos europeos más antiguos y también árabes influidos tal vez por el pitagorismo, con un juez absolvente en lugar de tiranos contrarios a la amistad en *Der Seele Trost* (manuscrito en bajo alemán, 1407, impreso en 1474, 1489) junto a argumentos ajenos; y la de Polieno (*Strategemata*, 162 d. de C.) es considerada como una versión propia con detalles discrepantes y un final esencialmente distinto.

La variante de la prueba de amistad con la enemistad a los tiranos, que recibió nuevos rasgos también en el caso de Harmodio y Aristogitón, así

la prueba a que el primero somete al segundo (Higino, Aristóteles, Diodoro, Séneca y otros) con un pretexto parecido al del príncipe con tres amigos en los *Gesta Romanorum*, tiene por fondo la teoría y praxis de la amistad entre la institución escolar de Pitágoras en Italia meridional y la profesión literaria de Aristoxeno, que antes había aspirado a dirigir la escuela de su maestro Aristóteles (384-322 a. de C.) en Atenas.

La ciencia enseñada por Pitágoras en ciudades de la Italia meridional y que tenía por objeto, en su parte ética, la formación intelectual y moral de jóvenes que, después de pasar una dura prueba, viven en una comunidad de convicciones minuciosamente reglamentada, comprometidos a la ayuda recíproca hasta el sacrificio de la propia persona, fue seguramente conocida por Platón (427-347) —que adoptó el concepto de moralidad de Sócrates (hacia 470-399)— cuando en un viaje realizado en los años 388-87 trabó estrecha relación con Arquitas en Tarento, centro de doctrina pitagórica, y con el amigo de éste, Dión, cuñado de Dionisio I, en Siracusa. A su regreso a Atenas fundó una escuela, más tarde Academia, «asociación» religiosa que había de tener una actividad de casi mil años; ésta y la doctrina escrita para ella y representada por ella abordaron, en la teoría del Estado, especialmente la formación de jóvenes para regentes, «reyes-filósofos». Las otras dos estancias de Platón en la corte de Dionisio II de Siracusa, la función de Arquitas como estratega de su ciudad natal, la carrera política de Dión como proscrito, usurpador y finalmente víctima de una conjuración, además de la vocación de Aristóteles como educador del joven Alejandro en la corte macedónica permiten sospechar lo poco que pensaban los filósofos de entonces, con su ética de la amistad, en una asociación puramente afectiva y con qué firmeza adoptaron el ideal de la participación en el Estado, de la relación mutua entre el individuo y la comunidad.

Con un pacto real de amistad en la glorificación que hace Cicerón del siglo II precristiano (*Laelius de amicitia*, 44 a. de C.) y con otro poetizado por Virgilio (*Eneida*, 30-19 a. de C.) de la antigüedad mítica de Roma, el motivo se hizo notar en la transposición pagano-latina del espíritu griego antes de que la tradición cristiano-latina lo fuera apreciando cada vez más con estos dos autores preferidos. Tanto Escipión y Lelio como también los Niso y Eurialo, incorporados a la leyenda, son «hetairoi», camaradas, compañeros de guerra, y

sin duda «philtetairoi», amigos íntimos, «inter se amicitia iunctissimi», como llama Higino a la pareja de héroes de la leyenda griega. Pero la «Grex Scipionis», el círculo en torno a Escipión, era un centro cultural que refundió lo griego en lo romano y ennobleció la virtud guerrera de estilo tradicional mediante una actitud interna. Noble como los héroes guerreros fue también la emotiva pareja de jóvenes amigos que, sorprendidos por los volscos en un intento de irrupción nocturna, huyen, pero, al ser atacado Eurialo por el enemigo, vuelve Niso —que ya había logrado escapar— para distraer al enemigo hacia sí, aunque lo único que consigue es morir después del amigo.

Entre los germanos, al principio estuvieron subordinadas a la «sippe» y a la familia unas relaciones interhumanas distintas y al vasallaje las demás relaciones entre hombres con sus deberes de fidelidad tanto hacia arriba como hacia abajo. El cristianismo, cuya influencia la dejan entrever ya los más antiguos poemas heroicos tradicionales con el motivo de la prueba de amistad, vio sin duda en el amor al prójimo un primer paso para el amor a Dios, pero le faltaba a la amistad en cuanto simpatía individual un interés especial, de modo que apenas puede decirse que estén marcadas por el cristianismo auténticas alianzas de amistad en la literatura de esta época. A un cantar épico germánico, que puede que haya surgido bajo el influjo cristiano de la baja antigüedad, remite el poema latino-medieval *Waltharius* (fin. s. IX), cuyo autor, un clérigo, lo configura según modelos antiguos (Virgilio, Estacio) y que de un modo conciliador allana finalmente el conflicto, de final tal vez originariamente trágico, entre el deber del amigo y la fidelidad del vasallo; el conflicto sólo se resuelve como adhesión al rey Gunther mediante el deber complementario de la —venganza de sangre por el sobrino muerto por Walther. El influjo antiguo también se hizo notar en la *Chanson de Roland* (1073/78) francesa, que toma partido en la íntima y sólida unión entre el «reflexivo» Olivier y el «orgullosa» Roland que llora al amigo muerto: «Quant tu es morz, dultur est que jo vif.» La prueba de la amistad juramentada, que, como aquella mesopotámica entre Gilgamesh y Enkidu, tenía su origen en un duelo según Bertrand de Bar-sur-Aube (*Girart de Vienne*, hacia 1210), se manifiesta en que Roland perdona en seguida una herida que Olivier en su aturdimiento le produce, y por otra parte en cómo se comporta el agonizante Olivier ante el desalentado y arrepentido Roland, que

con ligereza y arrogancia ha provocado la muerte de los dos así como la de su séquito. La *Njalssaga* (hacia 1300), compuesta por un autor cristiano pero asentada en una Islandia sólo ligeramente rozada por el cristianismo, muestra cómo dos hombres, el inflexible Gunnar y el sabio Njal, mantienen firme su unión pese a la disensión y a las intrigas criminales de sus mujeres y no reparan en medios financieros para atajar una reyerta familiar sangrienta. En la variante aún más conflictiva de una amistad de hombres que ha de probarse ante una sola mujer, falla Ethelwold (William of Malmesbury, *Gesta regum Anglorum*, 1.ª mitad s. XII), quien al pretender, en representación de su rey, a una mujer se deja vencer por su propio amor a ésta, mientras que Sigfrido tanto en los *Edda* como en el *Nibelungenlied* pasa en lugar de Gunther la prueba del pretendiente y luego también sabe respetar en el lecho nupcial la limitación de derecho de representante; Gunther por su parte, influido por su mujer, no es capaz más tarde de probar su amistad, y aunque él personalmente no cometa el asesinato contra Sigfrido, hace que Guttorm o Hagen, no vinculado por un mandato de amistad, lo lleve a cabo. El hecho de que Gunther y Sigfrido estaban unidos en principio sólo por amistad, pero en la prueba además lo estaban ya como miembros de la misma «sippe», no puede pasar aquí menos inadvertido que la relación, perceptible en sacrificios y ayudas, entre Renaud y Maugis, en la canción de gesta *Les Quatre fils Aymon* (hacia 1150), con el sello del juramento de amistad que une al mismo tiempo a amigos y parientes. En el *Nibelungenlied*, durante el conflicto de Rüdeger von Bechlarn y los reyes borgoñones, Hagen, que está en bando borgoñés y es amigo de Rüdeger, no se siente afectado por la vinculación de «sippe» que existe entre ellos, y cuando les pide a aquellos que le den el escudo, ya que el suyo propio se había roto, y una vez recibido el escudo declara que no quiere tomar parte en la lucha contra Rüdeger, la fidelidad del amigo está por encima del deber de vasallaje.

La ética antigua se filtró al comienzo de la era cristiana por Plutarco (hacia 50-hacia 120) en griego y por Boecio (hacia 480-524) en latín. La herencia espiritual que los Padres de la Iglesia recogieron hasta Juan Damasceno (m. hacia 749) en lengua griega, lengua oficial de la Iglesia romana hasta el s. III, así como san Jerónimo (hacia 347-hacia 420), san Agustín (354-430) y otros en latín, definía también el concepto de amistad como

«Humanitas christiana». Sin embargo aunque el *Laelius de amicitia* de Cicerón era conocido a los instruidos por las lecturas escolares y fue adaptado al espíritu del tiempo por doctos mediadores como Ailred von Rieval (m. 1166) con *De amicitia spiritali* o Peter von Blois (m. hacia 1200) con *De amicitia christiana*, el amor idealizado hacia una mujer se oponía, en la literatura cortesana, a un efecto ulterior de clásicos tópicos sobre la amistad. La intimidad de un hombre maduro con caballeros jóvenes, por ejemplo en la épica en torno a Arturo, de la Matière de Bretagne, la del caballero perfecto Gawei/Galván con Erec, Ivain, Perceval y Cligés, heredero del trono de Constantinopla, tiene importancia sobre todo para su educación o puede servir de ayuda en aventuras amorosas. Es de notar que en el motivo se repite el rasgo de la amistad que tiene su origen en un duelo, como el que se produce entre Erec y el rey de Irlanda (Hartmann von Aue, *Erek*, 1180/85) o entre Lanzarote y Galehaut (*Lancelot du lac ou Lancelot propre*, hacia 1220). Con ligera variación del rasgo, la equivocada lucha de Perceval contra Galván (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 1200/10), en la que Perceval se figura combatir contra el enemigo de Galván (el — adversario desconocido), afianza la amistad, que se muestra inviolable en el momento del reconocimiento, cuando Perceval interpreta la derrota de Galván como una derrota propia, que él se ha infligido a sí mismo en el amigo. Para el pensamiento caballeresco-cortesano la prueba más auténtica de amistad sigue siendo naturalmente la que comporta un riesgo de la vida. Cuando Iwein (Hartmann von Aue, *Iwein*, hacia 1200) asume la lucha con un gigante para liberar a Gawein en atención al sobrino de éste, corrobora las complicadas palabras del poeta: «in ietweder truoc / des anden liep unde leit» (a uno de los dos se llevó / el amor y la pena del otro).

Como motivo principal se representa la prueba de amistad fuera del ámbito cortesano en dos obras medievales. Atestiguada en época temprana (Rodolfo Tortario, hacia 1090) y al mismo tiempo relacionada probablemente ya con el ciclo legendario del emperador — Carlomagno, en una variante también de carácter legendario, se halla la historia, formada tal vez en Oriente, de Amis y Amile (*Vita Sanctorum Amici et Amelli*, 1.ª mitad s. XII; Canción de gesta *Amis et Amiles*, hacia 1200; Konrad von Würzburg, *Engelhard und Engeltrud*, 1270/85), dos amigos de los cuales uno asume en

principio la representación del otro en el — juicio de Dios, y más tarde el otro, agradecido, trata de curar con la sangre de sus propios hijos al amigo, enfermo de lepra. El motivo con este rasgo de la representación así como una acción bifásica es lo que caracteriza también a la historia originariamente oriental (*De Attaf y Ja'afar en Barmecida*, en *Las mil y una noches*) refundida del árabe al latín (*Disciplina clericalis*, princ. s. XII) por el mediador hispano-judío bautizado en 1106 con el nombre de Pedro Alfonso, adoptada y extendida luego por los *Gesta Romanorum* (mediados s. XIV), y cuyo título habitual de *Atis y Profilias* procede de la versión francesa (s. XII) tal vez de Alexandre de Paris; pues aquí uno de los dos comerciantes o estudiantes renuncia a la esposa — en versiones no orientales, a la novia — a favor del otro, y éste salva al amigo, falsamente acusado de asesinato, inculpándose a sí mismo antes de la ejecución.

El antiguo acervo narrativo en circulación tanto europeo como oriental y recién descubierto, recogido en la obra del autor renacentista Boccaccio (1313 a 1375), contiene tres reveladores ejemplos del motivo. En la adaptación que Boccaccio (1313 a 1375) hace del argumento de Triolo y Criseida, como también en el cantar épico *Filostato* (hacia 1338; después en *Troilus and Criseyde* de Chaucer, hacia 1385), Pándaro ayuda a Triolo de una manera que pone de manifiesto una interpretación cínica del concepto medieval de que la amistad es servidora del amor, y este pensamiento está representado con imparcialidad desde Boccaccio hasta Chaucer; sin embargo a la luz del concepto humanístico de amistad que luego se impuso aparece este modo de proceder como el de un auténtico rufián (Shakespeare, *Troilus and Cressida*, drama, hacia 1602). La epopeya *Teseida* (1336/40) de Boccaccio, en la que el motivo constituye el punto central de la acción, tampoco representa todavía el nuevo ideal de amistad, pues en la — rivalidad de los dos amigos elude la solución final, ya que el vencedor tras el torneo por la mujer amada, autorretrato idealizado de Boccaccio, muere por una perfidia de Venus y queda privado del premio que el otro recibe tras el correspondiente luto. Con su adaptación de la historia de Atis y Profilias, bajo el título de Tito y Gisipo en el *Decamerone* (1348/53), Boccaccio suministró luego una variante, ejemplar para época intermedia de la literatura, y en la que la amistad vence sobre el amor. En efecto, el prometido,

vinculado por contrato, se hace marido legal, pero el amigo, de asombroso parecido, se convierte en el esposo real de una mujer que nada sospecha de la generosa prestación hasta que el ateniense transforma la prestación en una cesión oficial al amigo. Este regresa a Roma, se ve rechazado por la familia, cae en la penuria durante la segunda fase unida ahora casualmente a la primera, busca en Roma a su amigo y por la autoinculpación de éste se ve a salvo de la ejecución por causa de un asesinato que le habían achacado en falso.

La frecuencia del motivo en la épica popular de la baja Edad Media (Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, *Loher und Maller*, novela, ant. a 1437; *Olivier et Artus*, versión del argumento de *l'Amis y Amile*, 1482; en alemán por W. Ziely 1521; *Valentin et Orson*, 1489, en alemán por W. Ziely, 1521) es un efecto ulterior de la motivica que actúa en la canción de gesta y que alcanzó a las tempranas novelas burguesas de Jörg Wickram con el amigo servicial y abnegado como acompañante del protagonista (*Ritter Galmy*, 1539; *Gabriotto und Reinhard*, 1551; *Der Goldfaden*, 1557) o como colección ejemplar del comportamiento (*Von guten und bösen Nachbarn*, 1556), cuando no es incluso de origen más antiguo, como en Hans von Büchel (*Diokletians Leben*, novelas cortas en verso 1412) a través de su modelo, *Von den sieben weisen Meistern*.

El nuevo punto de partida del siglo XVI arranca de la literatura culta que tiene sus raíces en la nueva latinidad. Los poetas y eruditos de este período, unido en el fondo con la antigüedad, vivieron hasta bien entrado el siglo XVIII según los modelos, interpretados por ellos, de la amistad entendida también como «sodalitas». Su literatura (Montaigne, *Essais*, 1580-88; R. Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621, y otros más) sobre la amistad modificó las ideas fundamentales reconocidas en Cicerón, Horacio y Estacio (s. I d. de C.) acerca de una sola alma en dos cuerpos, de la primacía de la amistad sobre vinculaciones familiares o eróticas, de la común aspiración hacia el bien —entendida ahora desde un punto de vista cristiano—. El motivo de la prueba de amistad fue abordado por P. Fleming cuando en 1632 celebra la intervención de Oleario en el viaje persa, por S. Dach al recordar (*Der Mensch hat nichts so eigen...*) el estímulo así como el apoyo económico que le prestó Roberthin, por J. du Bellay (1522 a 1560), que en uno de sus poemas latinos (*Delitiae poetarum Gallorum*) elogia a dos amigos que al

protegerse mutuamente con el cuerpo sufrieron la muerte a la misma hora y de las mismas heridas.

En la creación narrativa y teatral había desde comienzos del siglo XVI dos obras durante mucho tiempo ejemplares para el motivo: el argumento tantas veces narrado de *l'Amis y Pitias* y la novela corta, reiteradamente traducida, *Tito y Gisipo* de Boccaccio.

El antiguo mensaje de la suplantación, cuyo modelo clásico lo dramatizó por primera vez el pedagogo inglés R. Edwards con la comedia en verso *Damon and Pithias* (estreno en 1564?, impresión en 1571), se modificó sólo externamente cuando en la sentimental novela pastoril *Arcadia* (póstuma, 1590), de Ph. Sidney, dos príncipes náufragos, Musidorus y Pyrocles, arrastrados por el mar hacia Arcadia, tras de ser acusados de asesinato y condenados a muerte, quieren pagar la vida del amigo con la propia; cuando Shakespeare, utilizando un motivo narrativo frecuente presentado por Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*, narrac., impresa en 1558), hace que el comerciante Antonio, en *The Merchant of Venice* (drama, 1596/98), empeñe una libra de su carne por dinero en interés de su amigo Basanio, quien luego a su vez hace lo imposible por salvar a Antonio, o cuando en *The Bashful Lover* (drama 1636), de Ph. Massinger, se asocia la amistad heroica con la sentimental, de modo que el uno presta al otro su capa en el combate para protegerle de la identificación, y éste en el momento de mayor peligro para aquél arroja de nuevo la capa. La pieza de teatro española *Caute las son amistades* (de F. Godínez?) demostraba por este tiempo cómo un Carlos se hace pasar por un segundo Carlos fraternalmente vinculado a él para representar a ese hijo ilegítimo del rey difunto frente a las asechanzas del — tirano en el trono.

El no responder a la prueba de amistad o rescindir la amistad se debe, según los datos literarios, a la convicción política sobre todo cuando ésta ya está trazada históricamente, por ejemplo para Bruto con el argumento de *l'César* en la tragedia *Julius Caesar* (1598/99) de Shakespeare, o al deber de la venganza mediante duelo como rehabilitación del honor (J. Shirley, *The Maid's Revenge*, tragedia, 1626; J. Ruiz de Alarcón y Mendoza, *La culpa busca la pena*, drama, hacia 16307, naturalmente con criterios condicionados por la época. A condicionamientos de la época se debe también la escasa consistencia de los caracteres dramáticos ante la gran sacudida de la acción que repercute en

la psicología de amistad y de ruptura de amistad en el drama de ambiente histórico *Valentinian* (1610/14) de J. Fletcher, cuyo motivo principal lo constituyen el — honor conyugal y la — venganza.

Aunque la valoración medieval y petrarquista del amor hizo desaparecer la antigua elevación jerárquica de la amistad, el verdadero amigo se decide en caso de conflicto a favor de la amistad. En el espectáculo alegórico en prosa *Endimion, the Man in the Moone* (hacia 1588) de J. Lyly, esta decisión se ve recompensada porque también le conduce al objetivo del amor que había quedado postergado. El supuesto de que el amigo A y el amigo B aman a la misma mujer C produce una escala de variantes en las que generalmente es la amistad la que mantiene la primacía. En uno de los grupos de variantes surge, según el modelo de *Tito y Gisipo*, una — rivalidad al enamorarse dos amigos casi al mismo tiempo de la misma mujer. En el mejor de los casos A renuncia a favor de B, así en *Alexander and Campaspe* (comedia en prosa, 1584) de J. Lyly, Alejandro Magno renuncia en favor del pintor Apeles a la bella prisionera que, como cuenta Plinio el Viejo (*Naturalis historia*, 77 d. de C.), Alejandro había puesto en libertad y Apeles había comenzado a amarla al hacer el retrato encargado. En la novela de Lyly, *Euphues*, que consta de dos partes (*Euphues: the Anatomy of Wit*, 1578; *Euphues and his England*, 1580), Euphues y Philautus no llegan a renunciar de una manera razonable sino por la vía indirecta de quebrantar la amistad que aún tenían que asimilar: Euphues aparta a Philautus del trato con Lucilla, amada por éste, la pierde sin embargo ante el tercero, y Philautus más tarde mantiene en secreto un nuevo amor para el que trata incluso de aprovechar a Euphues. En la sangrienta *Tragedy of Soliman and Perseda* (hacia 1588, de Th. Kyd?) el sultán otorga a Erasto de Rodas su amistad protectora y renuncia también a aprovechar su poder para conquistar a la prisionera Perseda; sin embargo no mantiene su magnanimidad y entrega al amigo en manos de su adversario celoso. En el ámbito del conflicto se halla el del pretendiente que tiene que elegir entre el cumplimiento del encargo y la consideración a los sentimientos propios. Mientras que este conflicto se resuelve de una manera egoísta en el conocido argumento de — Elfrida (*A Knack to Know a Knave*, drama anónimo, 1592), en *Friar Bacon and Friar Bungay* (comedia, 1594), de R. Greene, el príncipe Edward y Lord Lacy, que pide

para él la mano de la hermosa Margaret, se muestran excepcionalmente caballerosos, conciliadores y conscientes de su amistad. En las modificaciones del motivo que pronto se introducen a finales del siglo, dentro de complicadas acciones teatrales (*The Trial of Chevalry*, drama anónimo, 1605; Th. Heywood, *A Challenge for Beauty*, drama, 1613), los amigos pretendientes saben incluso desviar en el sentido de su misión el afecto que la mujer manifiesta hacia ellos. Si aquí la magnanimidad de ambos amigos desarma el conflicto, éste no se produce cuando el autor prevé un resultado provocado por la suerte y además excluye de la competición al perdedor en cuanto que es hermano, hasta ahora desconocido, de la mujer solicitada por ambos (R. Brome, *The Love-sick Court*, drama, 1632). De acuerdo con esta amplitud de variaciones, que va desde el extremo trágico al sentimental, no sólo puede suicidarse el pretendiente rechazado, en caso de que la mujer prefiera a uno de los dos hombres, como sucede en la narración versificada al parecer italiana sobre la Grecia de Vespasiano *Gualfrido and Barnardo* (1570) de J. Drouot, y suicidarse después de él el más afortunado, sino que también como sucede en la comedia *Tully's Love* (1589) de R. Greene, cada uno de los amigos puede renunciar a la mujer en interés de otro amor, y finalmente también en la obra *The Rival Friends* (1631) de P. Hausted la mujer puede dedicarse a un tercer hombre en vista de que los dos amigos se hallan igualmente dispuestos a la renuncia.

En el segundo grupo de variantes del motivo existe, en lugar de la — rivalidad de amigos solteros, el peligro de un adulterio de la mujer de uno de los hombres con el otro, que no hace sino entrar en el juego y al que el amigo ha valorado demasiado como confidente o encargado de poner a prueba la virtud de la mujer. El antiguo motivo narrativo surge en una nueva adaptación francesa en la novela corta de Marguerite de Navarre *Les deux amis* (en *L'Heptaméron des nouvelles*, V, 47, 1559), en la que la esposa se ve obligada por dos veces y por orden de su marido a distanciarse del amigo de éste; el amigo logra la primera vez librarse de la propensión sospechosa, sin embargo para el caso de reincidencia anuncia el fin de su amistad y luego hace lo posible por poner los cuernos al marido (— cornudo), tal como él sospechaba. En la colección *Palace of Pleasure* (1566 y 1567) de W. Painter, aparecida poco después, se encuentra la misma narración con el título de *The*

Jealous Gentleman, pero transforma la orden del distanciamiento en el deseo de que la esposa ponga a prueba la fidelidad del amigo, mientras que en la obra contraria, 99.^a novela corta de Painter, la primitiva credulidad del marido que comparte con el amigo el lecho conyugal, aunque no todos los derechos íntimos, fue tomada del *Heptaméron des nouvelles*, pero el enturbiamiento de la amistad por parte de la mujer termina con una triunfal confirmación de la amistad. Por el contrario en la novela corta *El curioso impertinente*, incluida en la primera parte del *Don Quijote* (novela, 1605-15) de Cervantes, el marido no ordena a la mujer, sino a su amigo, poner a prueba la fidelidad de la mujer, y como esta prueba en el momento de la tentación se convierte en derrota tanto para la mujer en cuanto examinanda como para el examinador, el marido muere de disgusto, a la par que el infiel amigo busca la muerte en la batalla y la mujer infiel renuncia al mundo retirándose al convento. Más excitante y convincente es la dramatización el *El curioso impertinente* (hacia 1620) que realizó G. de Castro y Bellvis con la prehistoria añadida de una → rivalidad además de una renuncia por amistad, renuncia que sin duda no había hecho apagar por completo el viejo amor entre amigo y esposa. El hecho de que raras veces cese la sospecha, lo confirma, en la narración *Philomela* (1592) de R. Greene, el marido que presenta una querrela calumniosa contra su mujer y el amigo inducido por él mismo a someterla a prueba, a pesar de la demostración de fidelidad de ambos, y consigue su divorcio así como el destierro del amigo. Junto a tres personajes casi irreprochables, como son el amigo, la esposa del segundo hombre, protegida por el amigo, y ese amigo ahora ausente que sin razón y sólo de pasada hace sospechoso al primero (Beaumont/Fletcher?, *The Faithful Friends*, drama, hacia 1616), están los descendientes de los hombres que luchan por el equilibrio entre amistad y amor, como en la *Te-seida* de Boccaccio así como luego en *The Knight's Tale* de Chaucer (*Canterbury Tales*, 1.^a narración), en cuanto figuras teatrales del drama *Palamon and Arcite* y de la pieza *The Two Noble Kinsmen* (estrenada en 1613?, impresa en 1634) de Fletcher/Shakespeare. Desleales en el conflicto de su amistad con sensual inclinación hacia la novia o la mujer del amigo y mudables como el dios del mar Proteo en Homero son el Proteo de la comedia *The Two Gentlemen of Verona* (hacia 1593), que Shakespeare compuso siguiendo la trama en torno

a Félix y Felismena de *Los siete libros de la Diana* (1559) de J. de Montemayor, Angelo en la obra *The Case is Altered* (ant. a 1599) de Ben Jonson, y Wendoll en la obra estrenada hacia 1603 *A Woman Kilde with Kindnesse* de Th. Heywood, en la que ya se anuncia también el drama burgués. El equilibrio ideológico está mantenido a menudo mediante luminosas figuras de contraste como Valentine en Shakespeare o la pareja de amigos en Ben Jonson, que tuvo presente el melodrama moral *Captivi* de Plauto (muerto en 184 a. de C.). Cuando en *The Fair Maid of the West* (drama, hacia 1610) de Th. Heywood el amigo está a punto de sucumbir a la tentación de someter a prueba con resultado negativo la fidelidad de la mujer, tal como se le pide, ya que luego se le adjudicaría una cantidad de dinero, es la mujer quien le hace recapacitar, y en el drama *Amends for Ladies* (1618) de N. Field es igualmente el examinando femenino quien resiste la prueba y no el examinador.

En otras variantes de la amistad amenazada por un amor figura una temprana → mujer fatal. El trágico final del drama representado en 1631 *Leve's Cruelty* de J. Shirley, final que el amigo lleno de presentimientos quería excluir a modo de prevención, es provocado por la esposa dispuesta a la seducción con encubrimiento de su identidad, y en *The English Traveller* (drama, 1633) de Th. Heywood la esposa se libera, mediante una confesión y también por el suicidio, de su implicación en las relaciones adúlteras con un tercero y en la sospecha así abrigada contra el amigo. Las mujeres de esta índole ponen a sus maridos en un aprieto con la misma falta de escrúpulos al insistir, casi siempre por anteriores relaciones con el amigo, en la eliminación de éste (J. Marston, *The Insatiate Countess*, tragedia, 1613, según Bandello; Ph. Massinger, *The Parliament of Love*, drama, 1624) o en la provocación a un duelo (J. Webster/W. Rowley, *A Cure for a Cuckold*, drama, impreso en 1661), pero al hacerlo lo que consiguen a menudo es precisamente la victoria de la amistad sobre su matrimonio.

Dónde radica la unidad de dos hombres, al acreditar su amistad, en la literatura inglesa de la época de los Tudor así como en el drama de la época de los Estuardo, lo revela el aforismo «One Soul in Bodies Twain» y se hace evidente cuando en la tragedia *Hamlet* (1600/01) de Shakespeare el protagonista, agonizante, tiene que pedir a su amigo Horacio que sacrifique el deseo de morir tras él al hecho amargo de quedarse como testigo supervi-

viente, y cuando en el drama de venganza, con parecido sorprendente, *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613) de G. Chapman, Clermont d'Ambois, hermano de Bussy, tras asesinar al duque de Guisa, amigo suyo, pone fin a su vida asqueado de los horrores y desmoralización de la época.

Desde los acordes de disciplina estoica, fraternidad cristiana y beatitud prerromántica en la muerte, de la que Horacio debía aún de excluirse para dar a conocer el destino de Hamlet, resonó en autores posteriores un tono distinto en cada caso. En el teólogo y pedagogo alemán A. H. Buchholtz se daba el tono fraternal, pues en su novela edificante y heroico-galante *Herkules und Valiska* (1659) la separación del amigo pone ya enfermo a un niño que pertenece al siglo III de la trama y asimismo al siglo XVII del autor. Además Buchholtz hizo resonar también, con tonos secundarios atenuados y afectivos, la cuerda de la amistad socialmente convencional. Las pruebas de amistad basadas en la constancia y en la abnegación, como la del intachable Cimber por la represión de su amor en provecho del amigo en *Die Durchleuchtige Syrerin Aramena* (novela, 1669-73), son las que aseguran en Anton Ulrich, duque de Braunschweig-Wolfenbüttel, el orden de un mundo cuya amenaza e inseguridad trató de atenuar él como uno de los responsables de su generación nacidos todavía en la Guerra de los Treinta Años. En la novela *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669) de H. J. Ch. v. Grimmelshausen, nacido en 1622 y profundamente comprometido en la guerra, el salvador de Simplicius, antes de hundirse en el torbellino de la vida y luego amigo amorosamente cuidado por Simplicius, se llama no sin intención Hedzrbruder (hermano del alma). Una de las pocas tragedias inglesas nuevas tras la interrupción puritana del teatro desde 1642 a 1660, la historia en versos sueltos *Venice Preserved* (1682) de Th. Otway, contiene además de otros valores antiguos el motivo de la amistad, a la que aconseja renunciar aquí la preocupada esposa para impedir una participación en el golpe contra el senado de Venecia, aunque luego el hombre se repone de la traición a la amistad y él mismo se condena a muerte. Otway era un «Elizabethan born out of his time» aun a la vista de la tragedia clásica francesa que entretanto había madurado y cuyo héroe ideal procedente de la romanidad, ya en la tragedia *Cinna* (1640) de P. Corneille, sobrepasa en sinceridad incluso a dos significativos — conjurados, decididos a eliminarle, desleales entre ellos mismos y egoístas, y transfiere

el mal uso de su amistad con el débil argumento del deber de la venganza o el de la → rivalidad, tal como se lo trazaron a Corneille Séneca en su espejo de príncipes (*De clementia*, 55/56 d. de C.) y el mediador Montaigne (*Essais*, 1580-95)

Los modelos —completados por J. Racine— de tragedia, pobre de acción, consciente del conflicto e insensibilizada aseguraron a la variante heroico-estoica del motivo la pervivencia hasta la época de la Ilustración, cuanto más que se servían también de la razón considerada como instrumento universal. Entretanto se desarrollaron nuevas variantes a partir de la novela, que de un estilo de texto popular ascendió a un estilo de calidad, y a partir de los renuevos sentimentales que rompieron la afectación. El paso tuvo lugar en la literatura alemana cuando J. Chr. Gottsched siguió poniendo en escena a los dramaturgos franceses supeditados a las reglas. Lleno del espíritu humanístico de Shulpforta, J. E. Schlegel siguió transmitiendo el motivo en su aspecto clásico-renacentista en el argumento de Ifigenia, pues Pilades (*Die Geschwister in Taurien / Orest und Pylades*, drama, 1737/42) no sólo dice que quiere morir por el amigo sino que en realidad declara también a Toante, perseguidor de Orestes, que él es el buscado Orestes. Sin embargo, Schlegel se desligó en Leipzig de Gottsched al igual que Chr. F. Gellert y otros compañeros de estudios a quienes unía un nuevo sentimiento de la vida. La religiosidad en la colección de Gellert *Lieder* (1743) fue junto con la beatitud del pietismo el fundamento primitivo de aquel poema sobre la amistad de los teólogos I. J. Pyra y S. G. Lange, que estudiaban en Halle, poema que, a pesar o a causa del aspecto bucólico del título, *Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder* (1745), se convirtió en paradigma para la historia del motivo. Aún no conocido en lo esencial por el editor J. J. Bodmer y los contemporáneos, la amistad se entendía aquí como el espacio en el que las parejas amigas de gran entereza de espíritu y las alianzas entre escritores no sólo podían desplegar sus energías vitales sino también acreditarse en el espejo de sus obras, confiándose de verdad al prójimo, al que la sensibilizada conciencia individual siente como persona particular, preocupándose por él y uniéndose a él con una afectividad y franqueza que es superior al amor a una mujer y al matrimonio. De este modo el motivo se había modificado en una variante propia, pero desapareció cuando por influjo del pietismo la figura literaria del amigo se reduce a la del acompañante sensible que comenta

y aconseja o a la del corresponsal. Género y estilo motivaron la pérdida en el elemento probatorio y pragmático del motivo, que reclama acción, en su camino a la oda pasando por Lange (*Die Freunde*, poema, 1747), aclimatado tras la muerte de Pyra en el círculo de L. Gleim, hasta llegar a F. G. Klopstock. La amistad fue sin duda lema y tema inspirador de la anacreóntica cultivada desde hacia bastante tiempo en Francia, luego en Inglaterra con bastante sensibilidad y en Alemania con fruición social por Gleim en compañía de sus amigos, pero no tenía más sentimiento que el que le atribuía una filosofía racionalista de la vida. En conjunto la renuncia, aquí esbozada, de la variante de una prueba heroica de amistad a favor de la variante con el testimonio del amigo de iguales sentimientos estaba en relación evidente con la responsabilidad adoptada por la burguesía para con la literatura. Además se produjeron en la literatura alemana notables intersecciones: por una parte la nobleza es incluida por el autor burgués con su ideal en la variante del motivo desteorizada, por otra parte J. M. v. Loen suaviza la variante de los dos amigos caídos en — rivalidad, dispuestos recíprocamente a la renuncia, en un episodio narrativo de la novela *Der redliche Mann am Hofe* (1740), que es la exposición de cuitas sentimentales, o E. v. Kleist, que con un fundamento moral-estoico se inclinaba hacia una concepción sentimental de la naturaleza, describe el naufragio y emulación de dos hombres, uno pobre y otro rico, que quieren sacrificar su propia salvación a favor del otro (*Die Freundschaft*, narrac. en verso, 1756), y en el poema heroico *Cissides und Paches* (1759) celebra a dos generales macedónicos que con pocas tropas se defienden contra el poderío ateniense, recordándonos a la heroica pareja de amigos Niso y Eurialo.

El hecho de que unas instrucciones de S. Richardson destinadas a los poco expertos en escribir cartas y con información sobre el arte general de la vida dieran origen a su novela epistolar *Pamela* (1740-41) así como a otras novelas en boga, demuestra el buen olfato que tuvieron los colegas impresores de Richardson para descubrir una laguna del mercado en la que se propusieron entrar. Para el motivo de la prueba de amistad tenía sólo una utilidad relativa, pero el mediador especializado en Inglaterra A.-F. Prévost-d'Exiles, aplicado traductor de Richardson, había llevado ya el motivo personalmente a una nueva situación mediante *Le Philosophe anglais, ou histoire de M. Cleveland* (novela, 1731 sigs.), había descubierto

un género afectivo más sensible y había pulsado tonos más delicados. Gellert se asoció a él con su novela, parecida también en detalles argumentales, *Leben der schwedischen Gräfin von G. ...* (1747-48), de cuyos muchos motivos la típica — rivalidad de un príncipe exige la prueba de amistad de un hombre que protege a la cortejada mujer del conde, llamado intencionadamente al servicio militar, y se casa con ella tras la supuesta muerte de éste; cede su menor derecho al conde, — repatriado tras diez años de prisión en Siberia, y después de su muerte real posterior no puede recuperar el propio matrimonio puesto que muere él también. Con este destino narrado por la condesa misma, Gellert se movía indudablemente en la línea de Richardson, en el que los críticos contemporáneos creían ver una moral de invernadero, unas conveniencias farisaicas y lúbrica fantasía. Destouches, con el título cervantino de *Le Curieux impertinent* (1709), había preparado para el teatro francés la variante del amigo al que se le había confiado poner a prueba la fidelidad de una mujer y que, al sentirse desfallecer, seduce a la mujer. Después de esto, Nivelles de La Chaussée, principal representante de obras emotivas con familias virtuosas y desdichadas, aportó también la 'Comédie larmoyante' *L'Ecole des amis* (1737) en torno al conflicto de conciencia que entre el honor y el amor se le plantea a un oficial herido y empobrecido. Más tarde fue abordado este argumento por G. E. Lessing, pues el círculo de Gellert, que se asoció a los autores sensibles tanto de teatro como de novela, probó el motivo en la pieza en un acto *Damon oder die wahre Freundschaft* (1747), en la que al hacer — la prueba del pretendiente a dos amigos caídos en — rivalidad lo que decide el resultado es que salen airoso en la prueba de amistad y vence la aptitud moral sobre la comercial. Como medio probatorio la amistad le interesó a Lessing tanto más cuanto mayor era la exigencia en revalorizar la «comédie larmoyante», y fue aplicada en la comedia *Minna von Barnhelm* (1767), que da fe de la Guerra de los Siete Años, con la prueba de amistad sin reservas de clase. Como traductor Lessing introdujo el «poème dramatique» tomado de la vida cotidiana con *Das Theater des Herrn Diderot* (1760), en el que está el drama *Le Fils naturel* de Diderot, basado con sospechosa exactitud en Goldoni (*Il vero amico*, comedia, 1750) e impreso en 1757, con la variante tomada del argumento de Tito y Gisipo. La pequeña narración de Diderot *Les deux amis de*

Bourbonne, que enaltece la amistad en parte con un tono sentimental-declamatorio y que —cosa curiosa— se publicó en Zurich en 1772 antes que el original francés (1773), con significativa unión del autor y editor en el tomo *Moralische Erzählungen und Idyllen von Diderot und Gessner*, da colorido a los amigos probados por el salvamento recíproco de su vida, y especialmente a aquel que se desvía tras su renuncia en el conflicto de la — rivalidad lo transforma en el gran espíritu ajustado a la época y que no puede ejercer influencia. Que el núcleo del motivo de la prueba de amistad adquiere importancia a medida que un amigo se hunde en lo incivil, se había demostrado ya con los aprendices Truemam y Barnvell en el drama *The London Merchant* (1731), con el que G. Lillo hacía honor a los comerciantes ingleses igual que Beaumarchais lo hizo a los franceses y también «al tercer estado en general» con *Les deux amis, ou le Négociant de Lyon* (1770), drama en prosa sobre la quiebra.

En el ambiente primitivo del llamado Ossian y del joven J. G. Herder, que en *Kritische Wälder*, I, 4 (1769) calculó el valor relativo del pacto de amistad masculino para el desarrollo de la humanidad, se desarrolla el motivo en el poema de H. W. Gerstenberg *Gedicht eines Skalden* (1766), que canta la prueba de amistad mediante el suicidio con el que dos héroes juran morir uno después del otro si uno de ellos cae muerto en el combate. La formación, concluida en breve plazo, del argumento de I. Damón y Pitias en la mencionada balada *Die Bürgschaft* (1798) entra para Schiller en el contexto de una proclamación del ideal de la amistad, cuyos testigos corren el mismo riesgo de perder la vida, Karl Moor (*Die Räuber*, drama, 1781) con el golpe de mano para liberar a Roller del peligro de morir en la horca, y el caballero de Malta marqués de Poza (*Don Carlos*, drama, 1787) protegiendo al infante e influyendo sobre él políticamente. Schiller, que se sentía a sí mismo como el hombre más joven, amorosamente emulador, de un pacto de amistad, se propuso objetivar a su amigo Christian Gottfried Körner a sí mismo en las correspondientes figuras artísticas Raphael y Julius de una novela, cuyo principio apareció en 1786 (*Philosophische Briefe*). Por el contrario un tratamiento dramático de los conflictivos problemas de amistad de los malteses quedó en simples esbozos, repetidos desde 1788 a 1803.

El rumbo que, con visos de escepticismo, tomó la amistad en el drama *Elfride* (1783) de F. M. Klinger venía dado con el argumento de I. Elfrida

de Inglaterra, pero el que tomó en la *Geschichte Giefars des Barmeciden* (novela, 1792-94) con un acto aborrecido por el mismo príncipe y exigido sin embargo al Barmecida, no correspondía sólo a la razón crítica de una exposición, dividida en varias partes y cifrada, sobre un desarrollo intelectual propio de Klinger, en el conflicto entre libertad y necesidad, sino también a la doctrina clásica según la cual un — tirano no es capaz de amistad. Como confirmación de aquella doctrina acerca de la imposibilidad de una amistad entre personas afectiva e intelectualmente desiguales se podría estimar el influjo de Alabanda en Hyperion en la novela epistolar *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (1797 a 1799) de F. Hölderlin. La variante sensible de la participación o complementación afectivas figuraba para W. Heinse todavía junto a la variante heroica en el espacio utópico de la novela *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), hasta que el final de las mismas previsto desde el desgaste producido por J. M. Miller se manifiesta en L. Tieck, cuya narración *Die Freunde* (1797) rebate el sueño de la amistad al considerarla como un espejismo sin base en la realidad; sin embargo sus obras de la misma época dan a entender el constante desconocimiento del amigo como signo del hombre lábil, inseguro y por tanto desconfiado (*Der blonde Eckbert*, narración, 1797) y la incapacidad para la lealtad como signo de un tipo desgarrado y extremadamente individualista (*Geschichte des Herrn William Lovell*, novela epistolar, 1795-96). Con su obra novelística impregnada del tema de la amistad suministró Jean Paul pruebas no tanto demostradas cuanto no superadas y amistades comprometidas por una celosa — rivalidad (*Die unsichtbare Loge*, 1793, *Hesperus*, 1795) o por un compañero que afecta indiferencia (*Titan*, 1800 a 1803), mientras que la suplantación en otro tiempo heroica como parte esencial de una variante del motivo, aunque reducida con humor grotesco a los idilios burgueses en *Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* (1796-97), sigue siendo reconocible en el acto del amigo que otorga a su — doble mediante el cambio de nombre la libertad de un matrimonio aburguesado con una nueva existencia y él mismo como presunto difunto sacrifica su identidad.

El audaz procedimiento de Jean Paul probó ya el ulterior empleo, normal siglo y medio más tarde, de elementos literarios por y para la parodia y ridiculización. Durante un período dominado por

el Yo autónomo el motivo, que presupone unas normas y también una constancia, pudo tener poca vigencia con su variante heroica, a lo sumo en las numerosas obras con el argumento de 1 Federico el Grande y un Katte como abnegado prusiano marqués de Poza (A. Lewald, 1840; J. Mosen, drama, 1842; H. Burte, drama, 1914; P. Ernst, *Preussengeist*, drama, 1915) o en obras como la narración *Die Innerste* (1876) de W. Raabe, con un amigo que se interpone ante su antiguo compañero de guerra para amortiguar la puñalada que le asesta una — mujer repudiada, cuando el argumento ofrece la asistencia recíproca extraordinaria en todo momento y lugar para la glorificación, el luto o la acusación.

La resignación y la melancolía por indecisión en la realización de ideales consumió el escaso optimismo contenido en el motivo. El amigo como continuador secreto de una correspondencia epistolar amorosa acarrea, con toda su buena intención, la desgracia en la novela corta en dos partes *Maler Nolten* (primera redacción en 1832) de E. Mörike y algo parecido sucede luego también en H. Ibsen. Con una consideración en otro tiempo filosófica entre amistad, amor y matrimonio, entre «ami» y «bel-ami» o entrega y aprovechamiento, no se entendía la pasión desenfrenada ni la consciente igualdad de derechos. En cuanto motivo de la compenetración de dos hombres especiales en su clase contrasta con los motivos en que se realiza lo colectivo y con el amigo como hermano, compañero o átomo de la humanidad, pero también con los motivos en que subyacen la incapacidad del individuo para la relación o para el contacto, la dificultad de conocer al prójimo enmascarado, el aislamiento y la frustración, la ambigüedad y la pérdida de identidad. El motivo del hombre que sacrifica su amor a favor del amigo, y luego su vida a favor de la pareja, apenas tenía credibilidad suficiente aún como libreto (de M. Carré / E. Cormon) para la ópera (G. Bizet, *Les Pêcheurs de perles*, 1863); sin embargo un autor creativo como E. Rostand le proporcionó la antigua fascinación con nuevos rasgos atractivos, tal y como aparece en el drama *Cyrano de Bergerac* (1897), sobre la fealdad del poeta —elaboración del modelo histórico— que con cartas ingeniosas y frases dichas al oído ayuda a su compañero guapo a cortejar a la mujer a la que él mismo ama resignadamente y le evita, después de la muerte de éste como soldado, que sospeche hasta la hora de su propia muerte la verdad desilusionadora. El espíritu de esta variante

sopla adonde quiere, como lo muestra la novela *Amistad* (1920) del japonés S. Mushanokōji, que deja tomar la iniciativa a la mujer y seguir al amigo resignado a su exilio voluntario, pero hace que el hombre abandonado madure en el dolor y llegue a ser artista.

E. Curtius, «Die Freundschaft im Alterthume» (en Curtius, *Alterthum und Gegenwart*), 1785; H. Kliem, *Sentimentale Freundschaft in der Shakespeare-Epoche*, tesis, Jena, 1915; E. Thäer, *Die Freundschaft im dt. Roman des 18. Jh.s*, tesis, Giessen, 1917; J. F. L. Raschen, «Earlier and later Versions of the Friendshiptheme» (*Modern Philology*, 17), 1919/20; W. Rash, *Die Freundschaft bei Jean Paul*, 1929; del mismo, «Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im dt. Schrifttum des 18. Jh.s vom Ausgang des Barok bis zu Klopstock» (*DiVjs Buchreihe*, 21, 1936; H. Dietrich, *Die Freundschaft in der dt. Literatur*, 1931; W. Gartzén, *Das Wesen und die Entwicklung der kämpferischen Freundschaft in der Dichtung des 18. Jh. s*, tesis, Colonia, 1935; L. J. Mills, *One Soul in Bodies Twain - Friendship in Tudor Literature and Stuart Drama*, Bloomington, 1937; R. R. Bezzola, «Olivier» (en *Festschrift E. Howald*), 1947; F. Zucker, «Freundschaftsbewährung in der neuen attischen Komödie» (*Sächs. Akad. D. Wissenschaften*), 1950; R. R. Purdy, *The Friendship Motif in Middle English Literature*, 1951; H. H. Weil, «The Conception of Friendship in German Baroque Literature» (*German Life and Letters*, 13), 1959/60; L. Mittner, «Freundschaft und Liebe in der dt. Literatur des 18. Jh.s» (en *Festschrift H. H. Borchardt*), 1962; X. v. Ertzdorff, «Höfische freundschaft» (*Der Deutschunterricht*, 14), 1962; H. Wilms, *Das thema der Freundschaft in der dt. Barocklyrik und seine Herkunft aus der neulat. Dichtung des 16. Jh.s*, tesis, Kiel, 1963.

Prueba del pretendiente.—En los primeros argumentos legendarios y fabulosos los pretendientes efectúan una prueba que les pide el padre, el hermano, el tío de la solicitada o ella personalmente y con la que los desariantes quieren salir airosos casi siempre en combate individual. Se presenta como combate eliminatorio cuando la prueba se lleva a cabo, sin éstos, por varios pretendientes al mismo tiempo. El desafiante, la prueba que realiza el pretendiente, el precio de la victoria o el castigo de la derrota forman los ingredientes principales de un motivo que, sobre el respectivo desafío, casi no hace más que dar a conocer extrañas razones y, sobre el resultado de la prueba, revela más bien su aplicación inadecuada que su referencia al matrimonio. El grado de dificultad y las prolongaciones no anunciadas de tareas complementarias denotan menos un proceso de selección que una medida de rechazo, que se manifiesta en la simple denegación de un premio debido por la victoria. Explicar co-

mo — incesto, comprensible en otro lugar, la — rivalidad, ocasionalmente atestiguada, del padre de una hija y simplemente como androfobia de una — amazona la fría virginidad y la feminidad de las primeras épocas de la historia, podría sin duda hacer superflua tanto la cuestión sobre la referencia al matrimonio en la realización de la prueba como también la de cómo juzgar la aptitud matrimonial de un pretendiente que se hacía representar por entero o ayudar parcialmente. La prueba a la que Labán somete a su sobrino Jacob, (*Génesis*, 29), a base de un trabajo de siete años cada vez, primero Lia, no pretendida por él, y luego por su amada Raquel, en nada se parece a lo que es un servicio a la novia. El cultivo del campo y la construcción de la casa se adapta excepcionalmente como prueba de aptitud para adquirir la categoría de colono, y en el caso de la elección de yerno por parte del tirano precristiano, la prueba es tan regimiento burguesa que tal vez deba su transmisión a través de Herodoto al fallo del favorito despreocupado. El atreverse a realizar una prueba decisiva, incluso una prueba sublimada de inteligencia, la prueba de ingenio de la adivinanza, la demostración de valor y el espíritu combativo son rasgos no específicos que pueden servir a varios motivos, como también los equívocos ornamentos a base de cabezas de muertos. La formación independiente de lo homogéneo junto a la difusión de un texto original con sus pérdidas y ganancias a través de los juglares, la ubicuidad de formas sencillas, la capacidad de resistencia de los arquetipos y estilos ahistóricos dados a conocer por la gran literatura oral, documentos literarios con versiones diferentes, transformaciones del esquema hasta llegar a la inversión de la situación, todo ello dificulta la adjudicación del motivo aquí presente. La imagen mítica que se ha supuesto detrás de una competición de pretendientes, las respuestas cosmogónicas a las preguntas enigmáticas de la esfinge así como de I Turandot, hechos sexuales y psicológicos constantes, puntos de vista del padre de una chica o los de una mujer independientemente cortejada, todo ello se opone a que el motivo se asocie en común con determinadas formas de matrimonio del período matriarcal y patriarcal. Tal vez pertenezca el motivo precisamente a los reajustes, desligamientos y recubrimientos que tomaron en efecto los arquetipos pero no su obligatoriedad.

El motivo que tiene como desafiante al padre de una chica y la prueba de tensar un potente arco

además de la de acertar en una difícil diana aparece en el antiguo poema indio *Mahābhārata* (s. V a. de C.- s. IV d. de C.), cuando uno de los Pándavas, descendientes del Pandu, conquista a la princesa Draupadī, que según antigua costumbre familiar fue desposada con cinco hermanos a la vez. El tensar un arco fue también en el *Rāmāyana*, aparecido poco después, la primera condición que Rāma tuvo que cumplir y que le impuso Janaka como padre adoptivo de la hermosa Sita, «surco», que procede de la profundidad de la Tierra y a ella regresa al final.

El antiguo espectro griego del motivo es amplio. Con el espectáculo festivo y risueño de los pretendientes, descrito por Herodoto (s. V a. de C.), en la corte de Clístenes de Sicione, en el que un candidato de perspectivas especialmente halagüeñas deja escapar el matrimonio con Agariste por su mal comportamiento, contrastan sensiblemente las exigencias irrazonables y los procedimientos a menudo incluso desleales de los padres varones de las novias. Eurito promete su hija Yole al arquero que sea mejor que él y sus hijos, pero luego los rechaza I Heracles; Pelias exige del pretendiente de I Alceste la habilidad de poder uncir al carro un león y un jabalí, y no ha previsto que el mismo Apolo ayuda a Admeto (*Biblioteca*, s. I); Dánae ordena a sus 50 hijas que apuñalen en la noche de bodas a sus 50 primos a causa de los matrimonios forzados, y más tarde casa a una de las hijas con el primo avisado por ella y a las restantes con los vencedores en la carrera de competición (Esquilo, *Los Egipcios*, tragedia, hacia 463 a. de C., *Las Danaides*, tragedia; *Biblioteca*, s. I); también el padre de Penélope entrega su hija a Ulises, victorioso en la carrera (Pausanias, *Periégesis de Grecia*, s. II), y Enomao de Pisa (Píndaro, *Epinicios olímpicos*, s. V a. de C.; *Biblioteca*, s. I) se enfrenta a los pretendientes de su hija Hipodamia en la carrera de carros, les concede incluso ventaja, pero los adelanta gracias a los caballos que Ares le ha regalado y los vuelca con la lanza. Igual que en una versión de la leyenda de las danades, la exigencia sospechosa del padre de la muchacha es aquí consecuencia de la — profecía de que Enomao se vería amenazado de muerte por quien fuera su yerno, y Pelops en efecto se aseguró la victoria y la novia haciendo que un auriga sobornado por él provocara la ruptura del vehículo real y por consiguiente la muerte del rey. El padre en actitud de rechazo y como provocador de la carrera de carros se encuentra también en la leyenda de Sitón y de su hija

Palea (Licofrón, *Alejandra*, s. III a. de C.) y en la de Eueno y Parpessa (*Biblioteca*), —a la que hace su novia el afarétida Idas— basada en la leyenda de Pelops.

El rasgo que caracteriza al padre de la hija y que aparece en la leyenda de Pelops y en la de Eueno, de que las cabezas de los pretendientes derrotados puestas en fila como adorno miren de frente con la vista fija en el nuevo pretendiente para intimidarle, se había extendido desde Asia —en el argumento de † Turandot a partir de *Haft Peikar* (1198) del persa Nezami hasta el norte germánico —por ejemplo en la historia del cortejo de la princesa Alhild/Aluilda de la *Gesta Danorum* (hacia 1200) de Saxo Grammaticus— y se ha empleado en narraciones de peticiones de mano en las que la guerra sustituye a la prueba del pretendiente, como por ejemplo en la leyenda de Hilde, antiguo núcleo del argumento de † Gudrun (*Kudrun*, epopeya, 1230/40), en la epopeya heroica *Ortnit* (anterior a 1250) del medio alto alemán y también en la legendaria epopeya *Oswald*, transmitida a partir del siglo XV. La incestuosa relación con la hija, indicada en lugar de la profecía en algunas versiones de la leyenda de Pelops —así en el diálogo *Chari-demos* (s. II d. de C.), falsamente atribuido a Luciano—, como fundamento para la actitud hostil que adopta el padre para con el pretendiente, se encuentra también en la novela griega tardía —que se infiere de la *Historia Apollonii regis Tyri* (s. V o VI d. de C.)— con el héroe titular † Apolonio, para quien la solución verdadera al enigma que a él como pretendiente se le ha propuesto resulta tan peligrosa como la falsa, pues describe la inmoral relación de padre e hija, y al ser rechazada por el rey Antioco que se siente afectado, el pretendiente, excesivamente sagaz, se ve obligado a huir inmediatamente.

Una variante del motivo se produce cuando el padre se sirve de la prueba del pretendiente para fines propios o inadecuados. En el cantar de gesta *Mainet* (hacia 1200), perteniente al ciclo legendario de † Carlomagno, el rey sarraceno Galafró exige del joven Carlos, que le sirve bajo el nombre de Mainet, como premio para obtener a su hija Galién, la cabeza del anterior pretendiente, que se halla en guerra con Galafró a causa de su negativa; y en *La bone Florence de Rome* (s. XIII), modificación de la leyenda de Crescencia, el emperador Otón quiere hacer yerno suyo a aquél que más se distinga en la guerra contra un pretendiente desafortunado de su hija. Ayuda fabulosa en el exter-

minio de un dragón le presta al príncipe el león al que le ha extraído una espina de la garra (versión inglesa de la *Gesta Romanorum*). Así como Galafró, siguiendo el consejo de su hijo, falta a su palabra y trata de deshacerse del vasallo, en el *Märchen vom tapferen Schneider* el rey espera, con la prueba del pretendiente, librarse del forastero de apariencia amenazadora exigiéndole constantemente nuevas hazañas por las que el país en efecto se libera de monstruos, pero también el sastre se convierte en sucesor no deseado del trono. Por el contrario, en el cuento del *Príncipe Amed y del hada Pari-Banu*, tomado de *Las Mil y una noches*, la segunda prueba —enlazada con la primera—, que dispone el padre de los pretendientes y al mismo tiempo padre adoptivo de la hija del hermano amada por éstos, ha de descubrir al que mejor dispare con arco entre los pretendientes, igualados hasta entonces. Sirviéndose de la prueba estilizada del torneo cortesano, que aparece en obras narrativas de la baja Edad Media (Elisabeht von Nassau-Saarbrücken, *Herpin*, novela, 1430/40; *Der Jungherr und der treue Heinrich*, novela corta versificada), el padre de la novia desea obtener con el vencedor del torneo no sólo a su yerno sino también a su sucesor del trono.

Otra variante más del motivo pertenece al ámbito legendario y fabuloso del desencantamiento de una muchacha realizado por el novio. Una hija sería en contra de su naturaleza (*Die goldene Gans*, cuento) o una hija desconsolada por la enfermedad (G. Basile, *Lo scarafone, lo sorece e lo grillo*, en *Pentamerone*, 1634-36) ha de pertenecer por disposición del padre a aquél que la haga reír, y luego las imposiciones adicionales del desengañado padre tampoco pueden impedir ya entregárselas al gracioso que ha sido más favorecido por la suerte. La asociación entre hacer reír y el tipo del gracioso hace pensar en Wolfram von Eschenbach y *Parzival* (1200 a 1210), aunque aquí la risa de Cunneware sirve de testimonio presagador de la grandeza de Perceval, la cual reclama ya de Cunneware, en su enajenante vestidura carnavalesca, la risa que ella quería reservar al héroe mayor. Al tipo de gracioso generalmente muy inteligente se parece el pobre soldado del cuento *Die zertanzten Schuhe*, que con habilidad y valor se basta para solucionar el problema del lugar donde las doce princesas bailan de noche y las rescata también del hechizo del reino subterráneo junto con sus doce príncipes. De las pruebas de destreza que tiene que cumplir el pretendien-

te, en la más antigua versión persa del argumento de I Turandot (Nizami, *Haft Paikar*, 1198), además de las adivinanzas, que más tarde deciden por sí solas, forma parte de la conquista de un talismán de serpientes, y en la *Gesta Danorum* (hacia 1200) de Saxo Grammaticus se manifiesta este rasgo con curiosa simultaneidad en lugar contrapuesto cuando el danés Alf corteja a la princesa gotlandesa, cuya virtud debía ser custodiada por la nidada de serpientes que su padre le entregó de niña para que las criara hasta que un pretendiente opusiera resistencia a estos venenosos inquilinos ante la habitación de Alfhild.

La perspicacia, que como discernimiento resulta útil también en más de una prueba de fuerza y valor, se requiere por sí sola cuando la variante del motivo está justificada mediante el test de inteligencia de la adivinanza, típico de no pocos pueblos y practicado sin tener que contar con el matrimonio. El matiz fabuloso de los documentos relativos al caso no deberían hacer olvidar el primitivo estrato mítico aún visible cuando en el *Alvis-smál* de las *Edda* (hacia 1200) el dios Thor promete al enano su posterior consentimiento para la alianza con su hija, en caso de que él sepa indicarle diversas perífrasis poéticas para trece conceptos, y cuando Turandot, una de las princesas de *Haft Paikar* de Nizami, tras las pruebas de destreza se pone a hacer, por deseo del padre, conjeturas con el pretendiente que consisten en un diálogo que se deduce de acciones simbólicas —importación y exportación de perlas y brillantes—. Si Apolonio, en el caso del incestuoso Antioco, tuvo que verse atrapado en el lazo de su solución verdadera, el yerno no deseado de Thor e implicado por él en una serie de preguntas quedó convertido en piedra a las primeras luces del alba, y la examinadora Turandot desveló su rostro para confundir y hacer confundir al examinando. Como en Nizami, también en la canción servocroata *La boda del zar Dušan* a la prueba de habilidad con las armas le sigue la de sagacidad que consiste en descubrir a la novia de entre tres muchachas vestidas de igual manera; sin embargo quien la resuelve, así como la prueba anterior, es un representante oficial en lugar del pretendiente mismo. En vez de la elección entre tres muchachas, ya en una de las parábolas de la leyenda budista — *Barlaam y Josafat* que se remonta al siglo XVI, aparece como prueba la elección entre tres simbólicas cajitas. Mientras que otras combinaciones del motivo de la prueba del pretendiente con el de la apuesta por una libra de

carne († Shylock) hacen que el pretendiente realice el intento —frustrado por una bebida soporífera— de conquistar en una noche a la mujer ansiada (Juan de Alta Silva, *De rege et septem sapientibus*, fin. s. XII; Ser Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone*, 4, I, 1378/90), Shakespeare adoptó para *The Merchant of Venice* (drama, 1600) la tarea más ingeniosa de elegir cofrecillos, tomada de una variante que aparece en la *Gesta Romanorum* (hacia 1330) publicada en versión inglesa en 1595. Su Basanio elige, a tono con su temperamento desprecupado, de entre los tres cofrecillos —uno de los cuales contiene, por deseo del padre, la imagen de Porcia y garantiza su posesión— no el de oro ni el de plata, sino el de plomo, con el que acierta. S. Freud, en sus esfuerzos por sondear más profundamente la elección del de plomo, pudo haber olvidado tal vez la relación con el motivo de la prueba del pretendiente, que permite sacar conclusiones sobre el carácter del pretendiente. La duda sobre si la sabiduría del padre al escoger al pretendiente se expresó con el fragamento del cuento *La princesa del piojo*, que Basile agravó (*La Polece*, en *Pentamerone*, 1634-36), ya que la hija tiene que casarse con un bruto salvaje porque sólo él pudo cumplir la condición del padre e identificar la piel de una pulga gigante cebada por éste.

Si la hija no comparte la actitud hostil del padre para con el pretendiente, se establece entonces un acuerdo con el aspirante. En la versión de la leyenda de Pelops, del mitógrafo Apolodoro, Hipodamia ama a Pelops y origina la muerte de su padre al provocar una avería que sufre su carro de carreras; una manipulación semejante la efectúa Palea (Licofrón, *Alejandra*, s. III a. de C.) en el carro de uno de los dos pretendientes que combaten entre sí por mandato del padre, desbaratando así las intenciones de éste. Galiana, pretendida por Carlos en la canción de gesta *Mainet*, avisa a éste de las conjuraciones del hermano y del padre de ella; y en la canción servocroata *La boda de Gjuro de Smederevo* la novia descubre al pretendiente las intenciones engañosas del padre, de modo que Gjuro, contra lo convenido, se presenta con sus héroes para llevarse a la novia, y éstos hacen luego en su representación las pruebas del pretendiente —combate entre dos, salto sobre caballos, tiro con arco—. También la hija de Vespasiano (*Gesta Romanorum*) aconseja a un caballero sobre cómo poder salir airoso de la mortal permanencia exigida en un jardín laberíntico defendido por un león. Las pruebas de torneo de las obras narrativas pos-

teriores ya mencionadas cuentan con una relación amorosa ya existente entre cortejador y cortejada.

Según Luciano, Hipodamia fue cómplice de su padre, la cual confundió al pretendiente al que ella asistía en el carro de carreras, sin embargo representa también a la — amazona insensible al amor contra su naturaleza sin duda, tal vez como hija sumisa de un modo antinatural. En Saxo Grammaticus, las madres predisponen en un ambiente de hostilidad a los hombres y educan varonilmente a Alfild, la marinera guerrera; y también en el cuento *Die sechs Diener* a la hija que expía sus culpas como porqueriza. Sin embargo en Nizami, Turandot y su padre actúan en cierto modo como aliados hostiles al pretendiente, y en el cuento *König Drosselbart* la princesa rechaza caprichosamente a un pretendiente tras otro, viéndose, en cambio, castigada en el matrimonio.

Un prototipo de las matadoras de hombres, como según Herodoto se llamaba a las Amazonas entre sus vecinos que vivían en estructuras sociales matriarcales, o de cazadoras compañeras de la seductora pero inflexible Artemis lo constituye Atalanta, abandonada de niña y amamantada por una osa; advertida por una profecía de la muerte que le esperaba como consecuencia del matrimonio, a cada pretendiente le hace pagar con su vida la segura inferioridad en la carrera, hasta que Afrodita finalmente ayuda a Hipomenes a conseguir la victoria mediante tres manzanas de oro, aconsejándolas que arrojara éstas en el momento de la carrera como añagaza de distracción (Teócrito; Ovidio, *Metamorfosis*, 10). El rasgo, empleado también otras veces, de detener a un perseguidor mediante objetos atractivos, lo ofrece además la colección *Gesta Romanorum* en la prueba de una carrera con la veloz princesa Rosamunda. En la negativa pensaba sin duda la hija de gigantes Skadi (Snorri Sturluson, *Skaldskaparmál*, princ. s. XIII) con la condición restrictiva de sacar de sus filas al esposo a ella ofrecido por los dioses como reparación por la pérdida del padre sólo en caso de que se la hiciera reír, pues apenas podía ella haber prevenido la obscena ocurrencia de Loki. Al mismo ámbito mítico pertenece, en las canciones heroicas de las *Edda*, la valquiria Brunilda, que replica a la promesa de matrimonio de Odín con la exigencia de que el hombre destinado a ella habría de atravesar una vez a caballo las llamaradas que cubrían su salón. En el desmitificado *Nibelungenlied* / *Cantar de los Nibe-*

lungos (hacia 1200) aparece esta prueba modificada en demostración atlética frente a la amazona, demostración que también aquí realiza, en lugar de Gunther, el invisible Sigfrido y la convierte en factor provocador de la tragedia. Íntimamente emparentada con Brunilda está la amazona oriental de la *Historia del príncipe Beram y de la princesa al-Datma* —tomada de *Las Mil y una noches*—, que alzando la visera de su yelmo confunde a su adversario, en el duelo con espada y lanza, y le derrota.

La llamada princesa de la luna, del cuento japonés del mismo título (princ. s. X), de origen mítico y expulsada a la Tierra, condena a sus pretendientes a tareas insolubles y prueba mediante esta intangibilidad su pertenencia al cielo, que se vuelve a abrir para ella. En una narración recogida de nuevo por los *Gesta Romanorum* el mismo Dios alaba a la sagaz princesa que plantea problemas difíciles, por supuesto intelectuales. En el tema del repatriado que aparece en la *Odisea* (750/700 a. de C.) de Homero, Penélope, bajo una presión más realista, defiende su integridad al permitir que los importunos pretendientes probaran con el arco de Ulises a disparar una flecha a través de doce ojos de hacha colocados en fila uno tras otro, convencida de que nadie es capaz de tender este arco y podrá seguir esperando sin compromiso. En la *Laxdoela-Saga* islandesa (s. XIII) la conciencia germánica de tribu combinó el motivo de la prueba del pretendiente con la de la — venganza de sangre, tras cuya ejecución se le niega al pretendiente la recompensa engañosamente prometida. La misma vinculación del motivo, pero sin engaño, se encuentra en la obra ya referida *La bone Florence de Rome*, en la que Florencia contrae, en efecto, matrimonio con Esmeré pero no quiere ser su mujer hasta que él no haya vengado la muerte de su padre en el pretendiente rechazado. Por el contrario, el modo de pensar cortesano (Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, 1200/10, y *Titarel*, 1210/19) censuraba una prueba del pretendiente provocada por un capricho infantil e inmaduro para la que se arriesga y se sacrifica la vida de Schionatulander por causa de una trailla de perros sabuesos. La novela versificada inglesa *Guy of Warwick* (s. XIV) transmitió a la vez parecidos reparos, ya que Guy realiza una prueba extraordinaria con aventuras heroicas, pero él mismo le hace luego sospechosa, pues tras un corto matrimonio vuelve a abandonar Florencia y más tarde incluso se hace — ermitaño, pero su mujer lleva una vida

de luto, como Sigune en la obra de Wolfram von Eschenbach.

Ya en Mohamed Al-'Aufi (*Narraciones*, 1228) † Turandot, la más nítida de las figuras que compiten intelectualmente con los pretendientes, es la que domina la situación sin apoyo del padre, pero tiene que retirarse de ella cuando un pretendiente más sagaz resuelve todos los enigmas. En un brote lateral del argumento, como el cuento persa *La rosa y el ciprés*, la solución descubre al mismo tiempo unos amores ilícitos de la princesa, que de ese modo se ve avergonzada ante su padre, pero también liberada de un poder maléfico. La versión novelística del argumento de Turandot en *Les mille et un jours* (1710-12) introdujo el rasgo adicional, humillante y retardatario, del contraenigma planteado por el hombre, rasgo que adoptaron Gozzi (drama, 1762) y Schiller (drama, 1802). El cuento indio *El rey Vikrama* tomado de la literatura de los Jainas (Shvetāmbaras) contiene como norma que aplica la princesa para los pretendientes el que uno la haga hablar cuatro veces en una noche a través de narraciones; la epopeya legendaria en alemán medio alto *Salman und Morolf* (hacia 1160), de probable origen oriental, contiene la condición de Salme de que Morolf tiene que derrotarla en el juego de ajedrez, y en el cuento yugoslavo *La hija del emperador y el porquerizo* está la exigencia de que el pretendiente indique la forma de los tres lunares de la princesa, sin embargo aquí el porquero es bastante inteligente para sonsacarle previamente la respuesta y superar así a un rival. Los enigmas que un demonio femenino, la esfinge, propone a † Edipo resultan ser —aunque su respuesta aquí también conduce indirectamente al matrimonio— una trampa del destino, que, en la tragedia *Edipo rey* (428 a. de C.) de Sófocles, se cumple en el —incesto inconsciente y, desde la época de formación de la leyenda, convertido en delito punible. En una situación parecida que aparece en la *Fjölsvinnsmál* de los *Edda* están invertidos los papeles, y en lugar del demonio ante el castillo es el pretendiente deseoso de entrar quien hace las preguntas; sin embargo la función fundamental del motivo, de conceder o prohibir el acceso hasta la mujer, no se ve con esto más alterada que por el hecho de que, en un cuento bretón, la princesa, que adivina diariamente enigmas, imponga a los pretendientes la tarea de conquistarla, tal vez con riesgo de la vida, con un enigma que ella no solucionase en tres días. La ironía, aquí Petit-Jean como preparador del vencedor noble, la humillación

de una mujer orgullosa y el planteamiento dudoso de la prueba del pretendiente, como el que se daba por ejemplo en los cuentos *König Drosselbart* y *Die sechs Diener*, constituyen la verdadera intención de la narración *Dümmling und Prinzessin im Redewettkampf*, en la que la princesa hasta entonces invicta es derrotada precisamente por un rústico desvergonzado.

En contraste con Shakespeare, los dramaturgos españoles deshicieron el encanto del motivo, lo adaptaron al tema predilecto de la mujer —esquiva y con frecuencia lo pervirtieron haciendo novio al pretendiente derrotado. En *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, la princesa, desligada de todo compromiso, consiente a instancias del hermano en una competición de pretendientes caballeresca y poética, pero elige no obstante al que triunfa sobre su corazón, lo que para ella es más importante; y en *Galán, valiente y discreto* de Mira de Amescua, el pretendiente, que ama a la duquesa aun en su disfraz —por él descubierto— de dama de honor, tiene que seguir dando muestras de galante, valiente y perspicaz. En *No hay amar como fingir* (2.ª mitad del s. XVII) de M. de León Marchante, uno de los tres pretendientes resiste también con astuto engaño al examen de una bella caprichosa que considera al hombre supuestamente muerto como el mejor por ser el más difícil de alcanzar. Los tres tipos españoles de pretendientes de esta comedia están ampliados, en la comedia de C. Goldoni *La vedova scaltra* (1748), a una serie de cuatro europeos, cuya capacidad de seducción pone a prueba en cada uno de ellos la viuda cortejada haciéndose pasar por compatriota respectiva en un papel distinto en cada caso, hasta que comprueba, por lo menos en el italiano, serias intenciones para con su yo sin disfraz.

La prueba del pretendiente, vaciada paulatinamente de su significado arquetípico, se ofreció de nuevo como elemento de tensión allí donde la materia «romántica» admitía la motivación primitiva. La prueba, con final feliz, sobre la competición con armas y adivinanzas que da lugar al matrimonio del héroe con Astarte y a su subida al trono de Babilonia, sirvió a Voltaire, en su «Histoire orientale» *Zadig ou la Destinée* (1747), de medio irónico y fantástico para desvanecer las dudas sobre la sabiduría de la providencia. Schiller, después de haber hecho que su caballero, en la balada *Der Handschuch* (1797), demostrara a la burlona dama la intrepidez deseada entre gatos voraces y luego le negara el servicio, refundió en 1801 para el teatro

de Weimar la obra de Gozzi, pero ennobleció psicológicamente a Turandot transformándola de inhumana mujer primitiva en vengadora, amante de la libertad, de todas las compañeras de raza humilladas. J. F. Kind/C. M. v. Weber (*Der Freischütz*, ópera, 1821) pudieron, mediante elementos mágicos y desplazando la acción, tomada de J. Apel/F. Laun (*Gespenssterbuch*, 1811), a la oscura época posterior a la guerra de los Treinta Años, hacer verosímil como acción fabulística el caso del joven cazador Max, quien por causa del disparo exigido como prueba del pretendiente y de capacidad profesional se convierte en — aliado del diablo, perdiendo casi la felicidad y la salvación de su alma. Por otro lado, una ambientación burguesa requiere la ilustración irónico-humorística, así cuando el concejo berlinés y el padre que teme la enemistad de los pretendientes rechazados de su hija recurre a Shakespeare libremente para la elección de los cofrecillos (E. T. A. Hoffmann, *Die Brautwahl*, novela corta, 1819) o cuando el toneletero sólo quiere dar su hija a un toneletero acreditado y luego tiene que cederla a un platero (E. T. A. Hoffmann, *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*, novela corta, 1818). El mundo de Hans-Sachs que describe Hoffmann y el uso que hacían los maestros cantores de la canción competitiva como prueba del pretendiente lo utilizó también R. Wagner en la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) para la victoria de un inexperto, el caballero a quien Evchen prefiere ya antes de la

prueba. La sonrisa, con la que también G. Keller ilumina los esquemas de vida de la pequeña burguesía, raya en el paroxismo cuando hace correr en competición a sus tres oficiales peineros (*Die drei gerechten Kammacher*, en *Die Leute von Seldwyla*, 1856) por la dudosa posesión de una fábrica de peines y de la doncella Züs, pero brilla con liberadora hilaridad cuando con *Das Sinnedicht* (ciclo de novelas cortas, 1881) rebate la equivocada idea de que el antiquísimo motivo no tolera una variante más inteligible de la realidad, y hace que el naturalista Reinhart comprenda experimentalmente un epigrama alejandrino de Logau y que resista como prueba del pretendiente un duelo de novelas cortas con una inteligente mujer en el que se trata del sentido del matrimonio. El motivo aún continúa vivo, como lo demuestra la utilización que de él ha hecho la radio-novela *Prinzessin Turandot* (1954) de W. Hildesheimer, donde la experta examinadora sucumbe a un estafador que se hace pasar por el príncipe Calaf, y otras versiones del mismo autor.

S. Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913; H. Marquardt, «Die Hilde-Gudrunsage in ihrer Beziehung zu den germanischen Brautraubsagen und den mittelhochdeutschen Brautfahrtspielen» *Zs. f. dt. Altertum*, 70), 1933; Th. Frings/M. Braun, «Brautwerbung» (*Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. K.*, 96), 1944-48; F. Geissler, *Brautwerbung in der Weltliteratur*, 1955.

R

Ramera —Viejo enamorado, El; Cortesana desinteresada, La.

Rapto, violación.—Se comparte en general la opinión —aunque no siempre ha sido evidente— de que la entrega es el supuesto previo, el amor es un indicador y la convivencia de colaboración entre hombre y mujer es la meta de la unión sexual; sin embargo, su realización mediante la fuerza, mediante la amenaza coactiva y la deliberada eliminación de la resistencia que opone la voluntad o la conciencia se considera un acto inmoral, ya que lesiona el derecho de la persona a la vida, al cuerpo, a la libertad y al honor. Por de pronto esta concepción considera sólo a dos personas y no a su familia o parientes políticos, confronta un acto reprochable y una víctima inocente, y no cuenta con un matrimonio obligado ni con el deber asumido de la asistencia, como en época prehistórica o primitiva. Mientras que antiguamente se practicaba la violentación sexual acaso porque los hombres querían impedir la extinción de su pueblo escaso de mujeres o demostrar a otros hombres su superioridad, en la actualidad la violación está motivada en general por el instinto así como por la irresponsabilidad de una deficiencia mental. La primacía de la individualidad y el principio de la igualdad no permiten menospreciar, con un daño inmaterial de una tercera persona, la perplejidad tanto psíquica como social de la mujer doblegada o desconocer los efectos de shock con sus influencias en el comportamiento general. La palabra alemana «Notzucht» (violación) no en balde hace referencia en su etimología a una deportación violenta y a una época en que las mujeres sin derechos habrían esperado incluso obtener mejoras de esta deportación violenta, ya que sólo cam-

biaban de dominio; y el concepto inglés «rape» mezclaba o confundía un coger rápido con el quitar rápido del verbo latino «rapere». Olvidados conceptos legales o distinciones como raptus, robo, seductio, alejamiento de la tutela ajena, infracciones emprendidas con intención de matrimonio y seducciones consumadas sin intención matrimonial, el punto de vista de los señores y la feminidad consciente de sí misma tienen sus correspondencias en motivos literarios. Tanto los hechos históricos como las conclusiones histórico-motivicas deducidas del motivo presente y de sus emparentados como — seductor y seducida, — honor conyugal, — tiranía, — venganza de sangre, — duelo, rehusan una declaración terminante sobre el rapto para enlace matrimonial con la condena a una reparación o con la lucha por una devolución de la mujer raptada, sobre una celebración matrimonial con ajuste comercial sobre la dote, sobre un consenso de sentimientos, al que no fueron indiferentes los judíos, griegos y romanos cuando todavía no se hablaba del llamado matrimonio consensual. La Biblia exige en muchos pasajes del Antiguo Testamento castidad y fidelidad, prohíbe la ocultación del honor perdido y el desprecio de la integridad, y contiene algunos ejemplos de notable indiferencia con respecto a la virginidad. Los distintos autores de los pueblos civilizados antiguos poco han hecho contra la dictadura de la virilidad, y el cristianismo con su ideal del pudor prematrimonial y matrimonial no ha resuelto el problema de la moral secular.

El motivo de la violación, solo y con su protagonista femenino, aparece con menos frecuencia que en variantes o en combinación con otro motivo. Por otra parte la pasión psicósomática de una mujer violada, que al mismo tiempo, a consecuencia

del — voto de castidad, de la promesa matrimonial o del matrimonio mismo, había roto sin culpa la fidelidad y era — mártir, podía confiarse mejor a la comprensión de la sensibilidad poética que a un dogma intelectual o a un hallazgo de ciencias naturales. Pero la literatura sola no puede alterar el hecho de que el orgullo se invente a la muchacha caída y la humildad señale luego a ésta el camino a la clausura. También la literatura ha hablado durante bastante tiempo de honor viril ofendido cuando se había lesionado la honra de una hija o esposa.

Las obras de la antigüedad literaria, que tratan del rapto de una mujer y del matrimonio resultante, apenas abordan los sentimientos de la persona violentada y cambiada al menos en cuanto al llamado estado civil, y raramente dan cuenta de una resistencia, sino casi siempre de la confirmación de la nueva situación por adaptación a ella. En el rapto colectivo, condicionado políticamente, de la tribu de Benjamín (Antiguo Testamento, *Libro de los Jueces*, 21), cuyo exterminio había que impedir mediante un asalto a las hijas solteras de Siló durante una danza festiva en corro, ni una sola palabra hace mención de su comportamiento. Las escasas informaciones sobre los Dióscuros como raptos de mujeres las completa Teócrito (1.ª mitad del s. III a. de C.) en el *Eidyllion*, 22 mediante las de un soborno del padre; nadie, sin embargo, mediante adiciones sobre las dos prometidas o novias de los afaretidas, y las tantas veces citadas sabinas debieron servir de mediadoras para restablecer la paz entre los romanos, que fundaron su matrimonio en el rapto, y los sabinos, padres víctimas del rapto e individuos de la misma tribu (Livio, Plutarco). En la medida en que estos informes, que se interrumpen sin indicación expresa o son así susceptibles de una interpretación basada en el conocimiento de la historia, no dejan entrever razones especiales, existe la sospecha de una visión subjetiva de los derechos masculinos en la transmisión de tales empresas de los distintos dioses y héroes. Europa no resiste al toro en cuya figura se le aparece Zeus, y G. Kaiser (*Europa*, espectáculo de danza, 1915) deduce de ello el escaso número de hombres que ofrece una población afeeminada. † Helena, al parecer, no produjo en París menor atracción para el rapto que él en Helena, de modo que se pueden suponer las conclusiones sobre aquella precoz Helena de Esparta que † Tesseo y Peritoo trajeron a Ática; e incluso † Perséfone, que a sabiendas de Zeus fue raptada por Hades

y llevada al infierno, donde es esposa también en condiciones más benignas durante una parte del año, atestigua el derecho de la fuerza, además del origen mítico de primitivas representaciones de la vegetación. Los monumentos literarios rusos, serbocroatas y germánicos enraizados en el período heroico, que históricamente podrían aclararse tal vez por el rapto del querusco † Arminio y su conflicto (Tácito, *Anales*), describen raptos con el riesgo de la lucha tribal generalmente en el sentido de que la mujer o está de acuerdo ya de antemano con su rapto, a cuyo éxito ella por eso contribuye, o se adhiere luego espontáneamente a su nuevo señor.

Es ilustrativo el hecho de que a partir de la leyenda nórdico-germánica de † Hilde, perteneciente a este tipo, en la que Hilde (Snorri Sturluson, *Skaldskaparmál*, 1222/30), tras un inútil intento de arreglo entre el raptor y el padre, vuelve a encantar a los contendientes que caen en su lucha diurna transformándolos de noche nuevamente en contendientes que siguen luchando vivos, se desarrollara bajo influjo cristiano una epopeya con motivo variado. Para la hija de Hilde, Gudrun, en la obra del alto alemán medio (*Kudrun*, 1230/40), la autoafirmación frente a la violentación significa permanecer inquebrantablemente fiel a su prometido y perseverar hasta el final durante años a pesar de las humillaciones. En la novela en verso francesa *La bone Florence de Rome* (s. XIII), versión del argumento de † Crescencia, un amuleto bendecido por el Papa protege a la piadosa heroína de la violación y la ayuda también a rechazar a su cuñado, que la maltrata al no poderla doblegar. Ya una crónica contemporánea francesa da noticia de la resistencia de la condesa de Salisbury contra el insistente rey Eduardo III de Inglaterra, que más tarde logró violarla; sin embargo, la crónica de Jean Froissart, hacia 1400, transmitió la imagen de la condesa sólo como la de una esposa no humillada. En la dramaturgia española del Siglo de Oro el motivo con sus variantes está concentrado sobre el honor y su agravio con repercusión en los otros afectados. En *Los pechos privilegiados* (1634) de J. Ruiz de Alarcón y Mendoza la hija del conde se resiste al rey durante el asalto nocturno de éste para deshonrarla, pero con ello no hace sino dar facilidades al padre, quien a la vista del alto ofensor ha retirado de momento su ayuda armada hasta mostrarse convencido de las razones de descargo de éste. También el hermano de una mujer joven que hace venir a su protector (Alarcón, *El semejante a sí mismo*, 1628) se da por satisfecho con

notoria rapidez ante las explicaciones del intruso, ya que considera su honor intacto. En comparación con esta variante del motivo evidentemente reveladora tiene más atractivo aquella de la mujer de antiguo abolengo que confía en su propia defensa, así en Lope de Vega (1562 a 1635), cuando en *La llave de la honra* la valiente esposa de un noble acude ante el rey, cuyo favorito la amenaza con los medios más infames, o en el menos importante J. de Cifuentes, cuando en *Vengada antes de ofendida* dispara contra el príncipe antes de que se ponga en tela de juicio su buena reputación. Aún en Schiller (*Die Räuber*, drama, 1781) Amalia sabe abofetear al hermano de su amante Karl cuando Franz Moor quiere obligarla a ir con él ante el altar, y con la propia espada de éste escapar a toda prisa cuando él la amenaza con una existencia de concubina. Como F. Wedekind desconfiaba de la moral y confiaba mucho en el erotismo, en *Mit allen Hunden gehezt* (pieza en un acto, 1910, como intermedio de *Schloss Wetterstein*, 1912) la esposa Leonore se defiende del zafio chantajista fingiendo ante él un sentimiento —que él no tenía previsto en sus planes— tan apasionadamente que él se mata de un tiro.

Con una mujer que sabe sustraerse a la temida violación sirviéndose de una segunda mujer delegada suya, esta variante es al mismo tiempo una variante de la porfía de hombres con distinta opinión sobre la fidelidad de las mujeres, en unión también con el motivo de la — esposa difamada, y una variante que representa al — seductor como engañado. Documentos más antiguos (Reprecht von Würzburg, *Von zwein koufman*, novela corta con rima pareada, finales s. XIII; J. Ayryer, *Comedia von zweyen fürstlichen Rätthen*, hacia 1600) presuponen, a pesar de su tosca comicidad, una valoración adecuada de la suplente obligada o voluntaria, y autores más modernos, como Shakespeare en *Measure for Measure* (drama, 1603/04), aseguran el motivo mediante una solución que tampoco deshonra a la mujer suplantada, en Shakespeare una novia anterior.

La decisión de preferir morir a vivir deshonrada hace de la mujer desamparada una — mártir de su convicción moral. De santa Eufrasia/Eupraxia cuenta Georgios Monachos (*Chronik*, hacia 842) que fue entregada, en la persecución de los cristianos bajo Diocleciano, a un soldado para que la violara; y habiéndole prometido a éste un ungüento que hace invulnerable a quien lo usa le invita a hacer la prueba en la propia cerviz de ella frotada

con el ungüento para que él le corte la cabeza con la espada y no degrade su cuerpo. En la *Kronike von Pruzinlant* (hacia 1340) versificada de Nikolaus von Jeroschin, según la crónica latina de Peter von Dusburg, la trama está referida a una sublevación de los infieles y a una monja alemana que en lugar del ungüento ofrece una fórmula mágica, pero en realidad lo que hace es rezar por última vez. La repercusión de la versión original de esta variante del motivo se manifiesta en Italia con el humanista F. Barbaro en *De re uxoria* (1416, impreso por primera vez en 1513) así como con Ariosto en su epopeya en verso *Orlando furioso* (1516-1532); y de la segunda versión espiritualizada resultó, relacionada con una mujer perteneciente a la estirpe de Ilow, una leyenda familiar, dramatizada por F. de la Motte-Fouqué (*Der Litauerfürst und die brandenburgische Nonne*, 1818), puesta en forma de balada por P. Heyse (*Das märkische Fräulein*). Si la decisión moral de la cristiana desesperada iba recubierta por la diligente notificación de la forma de muerte, de las causas ocultas generales y de las circunstancias personales, la tortura de conciencia de la mujer asediada por † Ezzelino da Romano, viuda de un anterior enemigo de su — tiranía, quedaba pálida ante los chillones colores de su huida —representada con frecuencia— hacia la muerte, puesto que ella se estrella la cabeza contra la tumba de su esposo. Doña María Coronel, mencionada por Juan de Mena (1411-56) en el gran poema conocido como *Las trescientas*, es en Lope de Vega (1562-1635), en el drama *La corona merecida*, la esposa codiciada y acosada por el rey Alfonso, doña Sol, que invita una noche al rey a su casa para ofrecerle el horrible espectáculo de su cuerpo deliberada y reiteradamente quemado con una antorcha. El amigo de Lope, G. de Castro y Bellvis (1569-1631, *El amor constante*), escribió en torno al motivo la tragedia de una mujer que prefiere tomarse la copa de veneno que le ofrece el licencioso rey a ser infiel a su prometido; y el inglés J. Shirley (*The Traitor*, drama, 1631), en su dramatización del argumento de † Lorenzaccio, hizo que la pasión del duque empezara a enfriarse ante el puñal de Amidea dirigido constantemente contra sí misma. El drama de F. M. Klinger *Die leidende Frau* (1775), tratamiento —con matices de crítica social y dirigido contra el nocivo espíritu esteticista— de un adulterio que un tercero quiere aprovechar para coaccionar a la mujer que le ha rechazado, recuerda, con la amenaza de la protagonista perseguida de estrellarse contra la pared, a

aquella viuda que sin embargo no se liberó de Ezelino por una bala disparada a tiempo, como hizo la mujer del drama de Klinger con el conde Louis. La variante del suicidio ante el peligro de violación, que en la leyenda de Eufrosia está relacionada con la fe cristiana, se impuso también en la dramaturgia martirológica de los jesuitas, por ejemplo en París desde Nicolás Caussin (m. 1651), y de sus imitadores, cuando se hace ver en mujeres enérgicas, además de su firmeza religiosa, también la fidelidad conyugal hasta la muerte, como por ejemplo lo hace el protestante A. Gryphius en una heroína contemporánea prisionera del Sha de Persia (*Catharina von Georgien*, tragedia, 1651), o J. Ch. Hallmann en un argumento tomado de la época de Adriano (*Sophia*, tragedia, 1671), en que recurre a Caussin/Caussinus. A esta interpretación de la variante se opone el suicidio debido a supuesta inferioridad de la virtud enervada por la piedad, que D.-A.-F. de Sade quiso ilustrar en la novela epistolar *Aline et Valcour* (1793), pues en ella aparece el padre de Alina no como el principal deshonrado o afectado por la deshonra después de una ofensa, sino como padre perverso y por eso superior, que se propone casar a su piadosa y tierna hija, por un impulso acaso incestuoso, con un burdo compañero de vicios.

La variante del motivo con el padre que mata a su hija perseguida —porque para él la honra de ella es más valiosa que su vida— fue, mediante la historia de la romana ¡Virginia, un modelo frecuentemente refundido con esta trama, constituyendo tal vez una acción de fondo como cuando a principios del siglo XVII Guillén de Castro aclaraba con la sutil justificación de un padre (*Cuánto se estima el honor*, drama) su concepto del honor, y un ideal clásico para G. E. Lessing en *Emilia Gallotti* (drama, 1772) con una burguesa que, nueva como figura teatral psicológicamente problemática, presente que puede resistirse a la violencia pero no al peligro de seducción. En la adaptación que del argumento de ¡Lorenzaccio hace J. Shirley (*The Traitor*, drama, 1631) es un hermano el que evita la posesión de la hermana matándola, dado que no puede ya protegerla.

Modelo clásico es también la variante de la mujer que sólo después de su humillación actúa por su propia cuenta pero de un modo inevitable. En la primitiva época romana, tal como nos lo describen Livio, Dionisio de Halicarnaso y Ovidio (*Fasti*), la esposa ¡Lucrecia, pariente espiritual de la soltera ¡Virginia, se ve obligada a elegir entre ceder o

morir con la difamación por añadidura; se decide por lo primero ya que así puede explicarlo posteriormente, confiesa a sus íntimos allegados el crimen cometido con ella y se suicida. La variante del motivo utilizada constantemente con este argumento aparece en A. Schnitzler (*Fräulein Else*, novela corta, 1924), en un contexto más moderno, en que se pone de relieve la interna evolución mental que experimenta la desorientada hija de un abogado al verse impulsada por su madre a mostrarse desnuda —para salvar al padre de una inminente ruina económica y social— ante un comerciante de objetos de arte que insiste en esta condición previa; la hija, con calculado efecto, lo hace en el concurrido vestíbulo del hotel donde viven juntos, pero después se envenena. En algunos pocos casos los padres creen cumplir un deber matando a su hija deshonrada violentamente (F. M. Klinger, *Aristodemus*, drama, 1790; H. v. Kleist, *Die Hermannsschlacht*, drama, 1821).

La relación del motivo con el tema de la venganza se infiere por la exigencia natural de reparación. Ya el Antiguo Testamento va más allá de la indemnización económica al padre y del matrimonio posterior en el caso de ofensa a la virginidad, cuando advierte, en *Deuteronomio*, 22, que quien haya violado a la prometida de otro ha de morir: «Es como si uno ataca a otro y lo mata». El rey Candaulo quería, según Heródoto (hacia 484-h. 430 a. de C.), que Gíges, como testigo secreto, confirmara la belleza del cuerpo desnudo de su esposa la reina; ésta, que ha descubierto al joven, le pone ante la alternativa de morir él mismo o de asesinar al rey, casarse con ella y subir luego al trono de los lidios. Para F. Hebbel esta Rodope fue, como antes ¡Judit (tragedia, 1840) y ¡Mariamna (*Herodes und Mariamne*, tragedia, 1849), una mujer ultrajada que, en la tragedia *Gyges und sein Ring* (1856), se suicida tras su aparente redención conseguida por su segundo matrimonio. Las medidas de precaución para paliar y hacer fracasar el acto inmoral produjeron subvariantes. En la versión ática de la leyenda de Filomena (Ovidio, *Metamorfosis*, 6; *Biblioteca de Apolodoro*; el llamado Higinus, *Fabulae*), lo que ya no podía decir la lengua arrancada se divulgó gracias a un tejido, con lo que la ultrajada por su cuñado motiva a la hermana para que, juntas, maten al sobrino e hijo y se lo presenten al padre como manjar. En el argumento de ¡Alboino y Rosamunda, transmitido por Paulo Diácono (*Historia Longobardorum*, hacia 750), la hija del rey de los gépidos, ultrajada,

irreconciliable desde que fue raptada y llevada al matrimonio, y doblemente rencorosa porque Alboino, embriagado, la obligó a profanar como recipiente de bebida el cráneo del padre derrotado y muerto, soborna mediante una artimaña de alcoba al asesino del esposo. En el drama *Audiencias del Rey Don Pedro* de Lope de Vega (?), el rey I Pedro el Cruel, extrañamente benigno, respalda comprensivo la venganza de una esposa engañada que atrae a la trampa de una cita, para matarlo, al hombre que planea una confusión nocturna para beneficiarse de ella. Los soberanos que condenaban a muerte y luego, tras un indulto, a matrimonio desigual con una muchacha raptada, hija de un molinero (Lope de Vega, *La quinta de Florencia*) o con una campesina violada (Lope/A. de Claramonte, *El Rey Don Pedro en Madrid* o *El infanzón de Illescas*), se encontraban también con cuestiones de honor difíciles de resolver, pues el rey interviene personalmente (Lope de Vega, *El mejor alcalde el Rey*) para liberar del poder del raptor a la ya prometida, resarcirla de la ofensa mediante el casamiento con el condenado a muerte y de este modo volverse a preparar para desposarse con su Sancho. Ni aún con la condena a trabajos forzados en una mina se pueden borrar los sádicos actos de violencia del conde Oxenstierna (D.-A.-F., Marqués de Sade, *Ernestine en Les Crimes de l'amour*, 1795), el cual no sólo hace ejecutar, en presencia de la muchacha codiciada por él, al novio de ésta y, desmayada por ello, la viola, sino que además se sirve de una artimaña para hacer que Ernestina, que, disfrazada de oficial se enfrenta con él en duelo de venganza, sea muerta de un tiro por su propio padre.

Todos los afectados por una ofensa al honor, como los padres, hermanos y esposos, a cuyas excesivas pretensiones de prestigio no podía satisfacer la simple reparación mediante pago monetario y matrimonio, exigían del motivo temas teatrales que, como *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega, dedujeran ya, si preciso fuera, a partir del intento fallido de violación una intriga eslabonada. En el drama *La devoción de la Cruz* (1634) de Calderón, las escenas correspondientes de violencia sexual se sustraen a una apreciación mundana, ya que los crímenes del protagonista se miden con la señal de la cruz, que promete el perdón. Por el contrario, en *La fuerza de la sangre* de G. de Castro (1569-1631), los lamentos del novio abandonado, a quien la deshonra todavía no aclarada de su novia le cuesta el rechazo de ésta así como un inmediato

aislamiento social, suenan a gritos de socorro y de ayuda. Autores posteriores y extranjeros admitieron, no sin reservas, la posición excepcional que tenían los reyes españoles en el teatro como censores siendo ellos mismos intangibles en caso de culpabilidad. En F. M. Klinger (*Der Günstling*, drama, 1787) el general Don Branka, a quien el rey le ha robado la felicidad de su amor y su honor, no supera su deseo de venganza sino por motivos políticos y ante el arrepentimiento del adversario. En *Le Roi s'amuse* de V. Hugo, drama en verso (1832) y texto original para la ópera *Rigoletto* (1851) de G. Verdi, un padre irritado acusa —aunque sólo en un breve episodio— al desalmado rey Francisco I, en medio de los cortesanos, de haber deshonrado a su intacta hija.

La cuestión de una carga subsiguiente, que las violaciones suelen imponer a las mujeres, la elude el motivo en la medida en que se sirve de lances de fortuna excepcionales. En la comedia *El arbitraje* (hacia 300 a. de C.) de Menandro, la joven recién casada no puede encubrir ante su marido una violación anterior llevada a cabo por un desconocido con el abandono del niño, sin embargo luego descubriría en su marido precisamente al padre de la criatura, de modo que el poeta se contenta con la sencilla lección de dos personas sobre el amor entendido como confianza. El autor, cuanto más prolongue la acción imaginaria como una acción posible, tanto más se asegura de que una mujer, como sucede en *El bastardo de Ceuta* (drama, princ. s. XVII) de Juan Grajales, puede hacer que el niño, hijo de un extraño que la sorprendió mientras dormía, sea aceptado por su desconfiado esposo incluso durante años gracias al enorme esfuerzo con que ella intenta encubrirlo, pero sólo consigue para sí misma un aplazamiento hasta refugiarse en un convento. En el campo de la narrativa, con la novela ejemplar de M. de Cervantes (1547-1616) *La fuerza de la sangre* (1613), para la que halló un final feliz mediante la acumulación fantástica de casualidades, la variante del motivo acogió el destino de una joven de dieciséis años, violada, y de su hijo, y también, con la novela más verosímil *La ilustre fregona* (1613), a la muchacha de — origen desconocido que en principio sólo llama la atención por su belleza y luego resulta ser hija de un padre ilustre, el cual violó también a una viuda cuando la vio dormida, la obligó a dar a luz en una fonda retirada y fue el causante de su pronta muerte. Como consecuencia del atropello se suele manifestar en todo lugar y tiempo el afán de

represalia, que está relacionado con el motivo de la — venganza de sangre junto con sus formas posteriores y depende de su tensión entre el concepto del honor y la ética cristiana, como lo muestra el drama *The Devil's Law Case* (1623) de J. Webster; sin embargo, el motivo también investiga, ya en el drama *The Changeling* (1623) de Th. Middleton/W. Rowley, la relación psicológica entre consecuencia y supuesto previo, ya que aquí la mujer tiene que aguantar, coaccionada, la comunidad sexual, pagando así el precio natural de la complicidad criminal. Independientemente de su función dramática, como contrapunto de la pureza humana en una época de corrupción espiritual y política, la señorita de Saint-Yves, en la narración filosófica *L'ingénu* (1767) de Voltaire, paga no sólo con su honor, sino con una vida destrozada, el hecho de liberar de la Bastilla al hombre amado por ella. A causa de su fragilidad, al ser coaccionada, la mujer impura, como figura de gran riqueza psicológica, se ofrecía constantemente sobre todo a una literatura que aspira a un contenido de realidad: así, la apetecible campesina protagonista del drama *Rose Bernd* (1903) de G. Hauptmann. Dostoievski, en la novela *Brat'ja Karamazovy/Los hermanos Karamazov* (1879-80), demostró ya que la intención de chantaje puede socavar la conciencia del hombre y el propio decoro de la mujer hasta llegar a destruir la posterior convivencia de ambos. En comparación con documentos más antiguos, sobre todo los fácilmente comprensibles para el motivo del — mártir, la variante del motivo se hace notar en una novela de R. L. da Fonseca, *Turris eburnea* (1948), con un despliegue de notable amplitud, ya que aquí quince monjas son violadas durante la misión en China y sufren el martirio de las consecuencias así como las nunca esperadas mutaciones de su personalidad; una, por ejemplo, desde el desengaño por la ausencia de maternidad, llega hasta hacerse ramera; otra, desde la preocupación por la rápida muerte del hijo, llega a perder la razón, y otra, por causa de su voto, no puede llamar nunca al niño como hijo propio a pesar de ser ella su madre.

No toda concepción no deseada puede considerarse forzada, aunque sí inconsciente; y así formas de procreación análogas que se encuentran en la antigua literatura griega, persa y china son no sólo curiosamente asexuales, biológicamente ingenuas o simbólicamente sexuales y experimentadas en contacto con la naturaleza, sino también ajenas al

sentimiento y pensamiento jurídico humanos. Mientras que el motivo de la mujer deshonrada en los temas precedentes raras veces debió servir al honor posterior del niño y a veces ni siquiera a la madre, Zeus trae la lluvia de oro que viene a beneficiar a Dánae encerrada en una bóveda, confirmando así a su hijo Perseo el origen evidentemente supraterráneo; un incubo es en el caso de la madre de I Merlín el que da a éste un interés histórico-nacional (Geoffrey of Monmouth, *Historia regum Britanniae*, 1132 a 1135) y el diablo en el drama *Merlin* (1832) de K. Immermann es la explicación del — origen desconocido. En contraste con la representación mítica, una representación realista no podía pasar por alto cómo la mujer que se despierta de su inconsciencia fisiológica en el sueño o de su trastorno mental en caso de desmayo, de somnolencia o en estado de sopor, tiene que darse cuenta, en principio, de un suceso íntimo recién efectuado sin su voluntad y de sí misma, comunicarlo, si está soltera, a otros de manera fidedigna, y, si está casada, tal vez esforzarse más bien por encubrirlo en consideración al — honor conyugal. Con su germen para el acontecimiento inaudito la variante del motivo se desarrolló en el terreno de la bufonada y de la pieza cómica, que también debía producir la novela corta. En Boccaccio, hacia 1340/1350 por dos veces y de una manera casi idéntica en el *Filocolo* y en el *Decamerone*, X, 4, se llega incluso hasta las caricias que un admirador rechazado hace dentro de la sepultura al cadáver de una esposa embarazada, sin embargo el hombre descubre al hacerlas el aún perceptible latido del corazón y con todo decoro devuelve la pseudo-muerta a la vida y también a su esposo. También H. Sachs compuso al estilo de los maestros cantores *Gentile mit der toten Frau*. En un ensayo posterior excesivamente elaborado de esta variante, la revivificación con o al contacto amoroso es suplantada por rasgos más groseros, ya que un forastero transeúnte deshonra a la mujer en cuya casa le ha sido confiada la vela de un difunto, de la que escapa desilusionado. Una versión más sencilla con un joven destinado a clérigo, que algún tiempo después, rico y desligado de los votos, vuelve al lugar de su crimen, se entera de que vive la muchacha, aunque encerrada en un convento desde el parto, y se casa con ella, se convirtió, por causa de un pleito que surge en torno al derecho hereditario del niño, en 'Cause célèbre', que poco después de aparecer la colección del francés F.-G. de Pitaval se podía seguir ya también en ver-

sión alemana (1750). Otra versión presenta a un duque duelista, fugitivo y disfrazado de monje, que se enamora en seguida de la pseudomuerta no reconocida y con la que quiere casarse, con viaje del conde, preocupaciones de la muchacha antes del parto por causa de la promesa de matrimonio, vuelta del conde, desengaño, odio contra el presunto rival y padre, con cambio de sentimientos al ver al niño y reunirse todos felizmente; aunque cubre las propias digresiones ingeniosas con otras distintas, como la 97.ª novela corta *L'Amant rival et confident de lui-même* del tomo 19 de las *Cent nouvelles nouvelles*, comparte el éxito de esta colección de novelas cortas reeditadas con frecuencia, de Mme. de Gómez (es decir, M.-A. de Gómez, de soltera Poisson), que ya se hallaba en 1740 en versión alemana de P. G. v. K. con el título de *Hundert Neue Neuigkeiten*.

Más valor para la franqueza que el que Menandro recomienda a la mujer en *El arbitraje* demuestra la campesina viuda a la vista de su inexplicable embarazo; ésta llama en la iglesia al desconocido dispuesto a confesar y le anuncia su intención de perdonarle y seguirle a un matrimonio, de tal manera que uno de los criados de ella se atreve a declarar que un día festivo, después de los correspondientes placeres del vino, la encontró verdaderamente encantadora mientras dormía ella profunda e indecorosamente (Montaigne, *Essais*, II, 2: *De l'ivrognerie*, 1580).

Rasgos como los que enriquecieron el motivo en las novelas ejemplares de Cervantes, en la novela corta de Mme. de Gómez y en el suceso supuestamente verídico de la colección de Montaigne, aparecen en H. v. Kleist, al que tal vez estimuló un incidente vivido, en la novela corta *Die Marquise von O...* (1808): así la exposición en forma protocolaria de la ofensa psíquica, el conflicto entre la predisposición idealizadora a favor del que la salvó del dominio enemigo y la sospecha creciente de que aquél se aprovechó vergonzosamente de su buena acción, el empeño fatigoso en creer en la humanidad y finalmente el desengaño superado por el amor que espera. El — doble, aquí ángel y diablo en el mismo hombre, como desconcertante experiencia de la marquesa, es también para E. T. A. Hoffmann, en su narración *Das Gelübde* (1817) influida por Kleist, un segundo hombre de asombroso parecido que engaña sobre su identidad a Hermenegilda, unida en estado letárgico a su lejano amado. Examinar en su contenido alegre el motivo con la agra-

vación, de todos modos problemática, quedaba reservado a H. Zchokke, amigo de Kleist; pero su *Tantchen Rosmarin oder Alles verkehrt* (en *Erheiterungen*, 1812), que narra cómo la muchacha, que no sabe lo que es inocencia y por eso en una boda, algo aturdida por el alcohol, valora mal la pérdida y tiene que agradecer a su enérgica tía el matrimonio como solución, carece de credibilidad.

El grado de culpa que soportan los hombres es ya mayor en la novela epistolar *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795-96) de L. Tieck, pues el degenerado Lovell planea un peligro para poder sacar de su habitación, salvándola aparentemente, a la amiga de sus años mozos, casada, que está sin conocimiento, y violarla. La narración *Lebensmagie, Wirklichkeit und Traum*, de Th. Mundt (en *Charaktere und Situationen*, 1837), presupone un trastorno mental en el joven que, en estado de sonambulismo, hace que su amiga de la infancia, sorprendida todavía en el sueño, soporte sus intenciones para más tarde volverse loco. En *María*, narración de O. Ludwig creada en 1842/43, la violación en la habitación del joven, al que se entrega la muchacha que entra sonámbula, la suaviza el autor mediante un verdadero afecto posterior. En la novela *Kinder der Welt* (1873) de P. Heyse se trata del criminal moralmente degenerado, como el Lovell de Tieck, y del pertinaz en sus instintos, pues el hombre que acaba de ser rechazado abusa de la mujer que se halla dormida con fiebre y delirios. La pureza, no en cuanto conciencia como en Kleist, sino en cuanto superioridad arrogada, es la que se venga en el drama de J. Giraudoux *Pour Lucrèce* (1939), que transformó en una lección más amarga la supuesta violación de la protagonista raptada y el — duelo vengador inspirado por ella.

La relación del motivo con otros motivos, que se unen con él como fundamento o como consecuencia y que estrechamente fundidos las más de las veces se desarrollaron juntos en algunos argumentos antes indicados, está sometida a un primitivo pensamiento de coacción, cuando la violación provoca como síntoma de una situación confusa una persecución penal solidaria. Así en una época indómita como la tratada por el Antiguo Testamento en el *Libro de los Jueces*, en la que «cada uno hacía lo que mejor le parecía», una concubina es entregada, curiosamente en vez del huésped y esposo provocado, a una banda de «gente perversa»; a la mañana siguiente yace muerta, a consecuencia

del ultraje, ante la puerta de la casa, y da ocasión para el castigo unánime a la tribu de Benjamín, una vez que el hombre, llegado a su lugar de residencia, hubo enviado las doce partes del cadáver por todo el territorio de Israel. El afán de represalia indómito o indomable, que aparece en el drama lleno de intención *Die Hermannsschlacht* (1821) de Kleist, se remonta a este rasgo primitivo, y la muchacha violada por el soldado romano y muerta por el padre le sirve a Hermann para hacer un llamamiento a las razas germánicas a la unificación y al testimonio de sangre.

El motivo está relacionado con la — tiranía y el tiranicidio intentado por los amigos Harmodio y Aristogitón (Tucídides, entre 460 y 400 a. de C. aprox.), cuando Hipias, no deseado como amigo, se venga de Harmodio violando a la hermana. Una variante se produce en la venganza que lleva a cabo Wölnud, por su prisión y por la pérdida de su capacidad de andar, en el rey tirano, ya que Wölnud se decide a deshonorar a la hija y luego, burlonamente, la arrastra mediante alas artificiales, de manera que en las *Edda* se fusionaron las antiguas figuras legendarias del tullido herrero Vulcano y del ingenioso arquitecto Dédalo y también se ha transferido significativamente la violación, tardíamente atestiguada, de Minerva por Vulcano.

Así como la violación de I Lucrecia y de I Virginia inflamaron hasta la insurrección el latente malestar contra el gobierno en la tragedia republicana de Schiller *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) es la deshonor de la hija de Verrina uno de los motivos dramáticos adoptados por el autor; y en el drama *Lorenzaccio* (1834) de A. de Musset los indicios de que el tirano trata de someter a una pariente del protagonista constituyen su fundamento decisivo para el asesinato. El motivo penetró en la leyenda frecuentemente tratada de I Rodrigo, último rey de los visigodos, y ya desde los comienzos de la leyenda en la que la caída del trono de España se une a una violación perpetrada por Rodrigo.

El hecho de que el motivo desarrollara en el teatro español del Siglo de Oro una variante en la que la honra de una mujer tiene poca importancia no ya para los reyes, sino para los dignatarios de categoría mediana, y los descendientes de los antiguos tiranos protegen a todas las personas honorables sin distinción, puede que corresponda a las modificaciones del poder efectivo, pero ilustra al mismo tiempo la reciprocidad a corto plazo de las partes del motivo. Así en *Peribáñez y el comendador de*

Ocaña (1614) de Lope de Vega el rey muestra su comprensión por el campesino que protegió a su mujer de los asedios del comendador disparándole mortalmente; también en *Fuente Ovejuna* (1619) el rey perdona a los habitantes de una localidad que de común acuerdo ejerció la justicia linchando a un comendador; y en *El alcalde de Zalamea* (1643), de Calderón, el rey confirma el castigo que el alcalde de aldea impuso al malhechor noble.

R. M. Werner, «Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'» (*Vierteljahrschrift f. Literaturgeschichte*, 3), 1890; J. Bolte, «Die märkische Sage von der keuschen Nonne» (*Zs. des Vereins f. Volkskunde*, 35), 1925; C. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honour*, tesis, Harvard, 1948; E. M. Wilson, «Family Honour in the Plays of Shakespeare's Predecessors and Contemporaries» (*Essays and Studies*, 6), 1953; A. A. van Beysterveldt, *Répercussions du souci de la pureté de sang sur la conception de l'honneur dans la «Comedia nueva» espagnole*, Leiden, 1966.

Rapto de la novia — Rapto, violación; Ídolo lejano recuperado, El; Prueba del pretendiente.

Rebelde.—Un rebelde «reanuda la guerra», se opone al vencedor, niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa. Puede ofrecer una resistencia meramente pasiva no siguiendo las instrucciones dadas, pero puede también pasar a una resistencia activa y al empleo de la fuerza contra la autoridad que ya no es reconocida por él. Tras su rebelión no hay ningún plan ni programa, no es ni — conspirador ni revolucionario, sino que su reacción nace espontáneamente de la sensación de que se ha infringido una norma innata en él dando lugar a la injusticia. Para su actitud lo que importa es una disposición interna y un agudo sentimiento de justicia; tal vez apenas haya un conspirador nato pero sí que hay un rebelde nato.

Por su limitación parcialmente caracterológica el motivo del rebelde se halla en la frontera entre motivo de situación y motivo de tipos. Sin embargo, la situación, la comprobación objetiva de que se ha producido o se produce la injusticia, es el factor decisivo del motivo, pues si la figura del rebelde presenta rasgos netamente psicopáticos, no se justifica su acción. Con el factor tipológico del motivo se relaciona, por otra parte, el hecho de que las figuras de rebeldes se parecen a lo largo de los siglos y son parecidas las reacciones de las distintas creaciones del tipo. El sentimiento de justi-

cia del rebelde puede sublevarse contra todo el orden del mundo y entonces se trata de un rebelde metafísico; puede sublevarse contra un régimen político o un orden social y entonces es un rebelde político o social, y puede sublevarse contra concepciones o acciones particulares de grupos humanos o de sus representantes y entonces se le puede conceptuar de rebelde intelectual. Es en todo caso un idealista que, a menudo sin considerar las posibilidades de realización de su plan de rebelión, casi siempre en solitario, a veces también con correligionarios, se niega a obedecer aun a riesgo de su existencia. Puesto que su acción nace de la integridad de su concepción moral, su aparición provocará cierto grado de simpatía, pero a menudo lo vuelve a perder por lo improcedente de su realización. El juicio de su actitud está expuesto por lo demás al cambio de las opiniones ideológicas y políticas.

Frente al tipo de rebelde político o social, tan frecuente en la literatura, se halla la autoridad del Estado y del orden social, que otorga al individuo cierto derecho de resistencia contra el abuso del poder autoritario, pero, basándose en sus ideas del orden y en las leyes, tiende a combatir al rebelde en cuanto sedicioso. La rebeldía es provocada generalmente por situaciones especiales en las que se cierra la vía jurídica. Para la era cristiana el derecho de resistencia concedido al cristiano por la Iglesia tenía validez para el caso de que su deber de obediencia al Estado fuera en contra de sus convicciones religiosas. De todos modos la Iglesia, apoyándose en santo Tomás de Aquino, admitía la eliminación violenta de un régimen sólo en el caso de un — usurpador ilegítimo, mientras que frente a un gobierno legal corrompido y frente a sus órganos de ejecución sólo le permitía al súbdito cristiano una actitud de — mártir, de constante testimonio pero paciente y sufrida. Sin embargo, en contraste con el mártir, el rebelde reacciona con hechos y en caso necesario con la fuerza. La cuestión del empleo de la fuerza constituye el problema de su existencia. La rebeldía combate el poder ilimitado que permite a una autoridad infringir los límites de la libertad humana, pero su oposición obliga con frecuencia al rebelde a vulnerar por su parte la libertad y la vida de otros, incluso de inocentes, y a traicionar el ideal propio. Si contradice así a su objetivo, la infracción de sus principios sólo la podrá hacer disculpable mediante el sacrificio de la propia persona.

«El movimiento de rebeldía», dice A. Camús en

su ensayo *L'Homme révolté* (1951), «se rompe de pronto en su origen. Sólo da un testimonio, sin continuación». Para la función del motivo del rebelde esto significa que la acción tiene que estar al final de la trama. Las obras literarias sobre rebeldes llevan su evolución generalmente hasta aquella declaración testimonial con la que el rebelde fracasa trágicamente, es decir, muere en la acción, es vencido por el adversario, afronta la prisión perpetua o el aislamiento total, o incluso, como no quiere sobrevivir a la derrota, termina su vida suicidándose. Sin embargo a no pocos autores les seducía el hecho de traspasar aquel punto final puesto por Camús «sin continuación» y de responder a la pregunta sobre la supervivencia del rebelde en caso de victoria o de derrota. La tradición del motivo confirma el destino del rebelde victorioso que sobrevive, destino que Camús describió a propósito de su delimitación de rebelión frente a revolución: el rebelde se convierte en un sedicioso pervertido y corrompido por el poder, en — tirano, porque la justicia un día anhelada exige la supresión de la libertad, la nueva fe hecha dogmática induce a su defensor a usar la fuerza, el poder y el asesinato, la institución de verdugo se considera indispensable y el patíbulo es visto como instrumento de purificación e incluso es glorificado por una especie de actitud de mártir de quienes lo aplican. Si por el contrario el rebelde sobrevive a su derrota y no permanece en el aislamiento del fracasado, necesariamente tiene que adaptarse, es decir, renunciar a su ideal y hacer la paz con lo establecido.

Están destinados al fracaso sobre todo los rebeldes metafísicos, con cuyo representante simbólico, el hijo de titanes † Prometeo, modelo de todos los sediciosos y rebeldes en general, comienza la historia del motivo. Desafía al poder y al sentido del misterio divino para llegar a una autocomprensión y afirmarse frente a los dioses. Según la *Teogonía* de Hesíodo (s. VI a. de C.), engaña a Zeus en los sacrificios y devuelve a los hombres el fuego que les había sido arrebatado por el dios, por eso es encadenado por orden de Zeus a una roca del Cáucaso, donde un águila le devora el hígado, que por la noche se le reproduce de nuevo. Se niega a revelar a Zeus su conocimiento de un peligro que amenaza a los dioses, siendo por ello arrojado al Tártaro junto con la roca; pero al cabo de milenios volverá a emerger la roca y tendrá lugar una reconciliación con Zeus. El *Prometeo encadenado* (hacia 470 a. de C.), la única parte completa conservada de la

trilogía de Esquilo sobre Prometeo, presenta al rebelde encadenado, que no sólo robó el fuego sino que se opuso también al plan de Zeus de destruir a los hombres, se da cuenta de la eternidad de su tormento pero lleva en sí la certeza de un mejor orden del mundo. El equivalente de Prometeo lo constituye en el mito judeo-cristiano el ángel \dagger Satanás, que impulsado por la soberbia y el orgullo, según otras fuentes también por envidia al hombre recién creado, se rebeló contra Dios, siendo por ello precipitado a los infiernos por el arcángel san Miguel. Un tratamiento literario del argumento de Satanás presupone una cierta medida de condescendencia con el orgullo herido, su rebeldía y sus sufrimientos, y por eso era concebible sólo en el Barroco y en autores tan relevantes como H. Grotius (*Adamus exul*, drama, 1601), J. v. d. Vondel (*Lucifer*, drama, 1654), Calderón (*El divino Orfeo*, drama, 1663) y Milton (*Paradise Lost*, epopeya, 1667), mientras que la trayectoria del argumento de Prometeo hace tiempo interrumpida no se reanudó sino con Voltaire mismo (*Pandore*, 1740) para alcanzar luego su punto culminante a través de Goethe (fragmento dramático 1773; *Pandora*, drama, 1809) y del Romanticismo (P. B. Shelley, *Prometheus Unbound*, drama, 1820). El Romanticismo fusionó al insurrecto griego y al bíblico y justificó al rebelde que se irrita contra la creación. Lord Byron añadió todavía como tercer rebelde metafísico a \dagger Caín (drama, 1821). Cercano al tipo de Satanás del Barroco se halla el \dagger Fausto de Ch. Marlowe (drama, hacia 1588), cuyo pacto con el diablo nacido de su afán de saber se efectúa con pleno conocimiento de las consecuencias y significa una provocación a Dios: Fausto se convierte por rebelión en un — aliado del diablo.

Las epopeyas medievales de sublevados hacen que sus rebeldes político-sociales no fracasen, sino que conduzcan a la reconciliación entre señores feudales y feudatarios, de acuerdo con la concepción fundamental política y estética de la época. La época barroca fue la primera que no vaciló en presentar a rebeldes fracasados. El español A. Cú-billo de Aragón (*La tragedia del Duque de Berganza*, hacia 1640), en consonancia con la situación real de un poder central regio fortalecedor, se puso del lado de la realeza y en contra del duque que se rebela por causa de los privilegios de la alta nobleza y que por las amonestaciones del rey se siente aún más fortalecido en su pretensión legal y termina en el patíbulo. En otras literaturas nacionales los autores toman partido contra la — tiranía, así

cuando J. Puget de la Serre (*Thomas Morus*, drama, 1642) escenifica como martirio la oposición del canciller del reino Tomás Moro contra el divorcio de su rey y la consiguiente abolición de la fe católica, o A. Gryphius (*Aemilius Paulus Papinianus*, drama, 1642) ensalza como estoicismo la negativa del jurista Papiniano a justificar legalmente el fratricidio del emperador Caracalla, así como su actitud rubricada con la muerte, y D. C. von Lohenstein (*Epicharis*, drama, 1665) celebra como heroína política, cristiana y virtuosa a Epicharis, la defensora de la tradicional idea republicana de la libertad y que —abandonada por sus compañeros de la — conjuración— se opone con firmeza al tirano \dagger Nerón y finalmente se estrangula con la correa de su tortura. Frente a estos mártires de su sentido de la justicia la rebeldía del conde \dagger Essex no es más que la terquedad de un cortesano caprichoso, cuanto más que en los tratamientos literarios del argumento desde La Calprenède (drama, 1639) se cambiaron los móviles políticos por los conflictos eróticos.

El motivo del rebelde recibió fuertes impulsos en las postrimerías del siglo XVIII al iniciarse una disolución de los viejos conceptos de la justicia. El caballero Götz de Goethe (*Götz von Verlichingen*, drama, 1773) se consideraba defensor del derecho en el sentido de la antigua ley individualista del más fuerte con la que la nobleza solía imponer sus pretensiones y que Götz aplica contra la supremacía del obispo de Bamberg. Aparte de que con este derecho se había hecho entretanto una injusticia mediante la «eterna paz pública» promulgada por el emperador Maximiliano, Götz infringe los límites del derecho por su alianza con los campesinos que proceden a la quema y al asesinato, de modo que su destino sólo puede ser el de un hombre abatido y apartado de su época. En muchos personajes caballerescos hasta llegar al drama *Die Quitzows* (1888) de E. v. Wildenbruch se representó una rebeldía semejante que contrasta con el progreso de la época. En contraste con Götz, el Karl Moor de Schiller (*Die Räuber*, drama, 1781), herido en su fe humana y en su sentido de la justicia por la dureza de su padre, en su fanatismo de libertad se halla del lado del progreso, pero incurre en injusticia cuando cree que como — bandido justo lleva a cabo una rebelión impulsado por un poder superior, pero lo que consigue es cortar el retorno a la familia y sociedad y morir a manos del verdugo. A Götz y Moor se parece el Kohlhaas de H. v. Kleist (*Michael Kohlhaas*, relato, 1810); pero

en éste se manifiesta con más claridad que en sus predecesores la perversión del rebelde por el poder y por eso hay que ponerlo en el contexto de la correspondiente variante del motivo. Dependiente de Kohlhaas a su vez está el cazador Renald (J. v. Eichendorff, *Das Schloss Dürande*, relato, 1837), que aprovechando los sentimientos populares al comienzo de la Revolución francesa atiza una revuelta contra la soberanía condal porque cree equivocadamente que el joven conde ha raptado a su hermana, provoca así la muerte del supuesto raptor y de la propia hermana y, a la vista de la verdad, expía su culpa suicidándose; por el «error» se ha quitado a sus hechos la justificación, condición previa de un destino realmente trágico. A. Pushkin (*Kapitanskaja/La hija del capitán*, novela, 1836) puso en tela de juicio una figura de rebelde de la historia rusa, el cosaco Pugacév, y su rebelión desde 1773 a 1774, y, en contraste con la historiografía oficial, la justificó en parte al poner de relieve el valor y la caballería de Pugacév.

Apoyándose mutuamente se parecen el *Egmont* (drama, 1788) de Goethe y el *Wilhelm Tell* (drama, 1804) de Schiller, para quienes, a diferencia de los casos de rebeldía social tratados hasta entonces, la importancia recae en el móvil nacional. En ambos dramas la rebeldía contra una presuntuosa autoridad subordinada produce la irritación contra el reino y la sublevación de una provincia, sin embargo para su propio campo visual más estrecho *Egmont* y *Tell* son no tanto rebeldes cuanto libertadores de la patria. Mientras que la leyenda de *Tell* representa el caso raro de una rebelión triunfante, *Egmont*, puesto al comienzo de la sublevación de los Países Bajos, no presencia el desenlace y se convierte en víctima trágica. Es el tipo del que sigue incondicional o ingenuamente a su sentido de la justicia, desecha la idea de la implicación fatal, no puede ser un conspirador y por ello, a diferencia del previsor y calculador Oranien, está predeterminado directamente al fracaso.

En la primera mitad del siglo XIX con sus sacudidas revolucionarias maduraron para su adaptación poética nuevos argumentos —o mejor, interpretados de nuevo— de rebeldes de la historia, sobre todo los que tratan de promotores de un moderno concepto de la libertad, al comienzo de los tiempos modernos. El argumento de *! Rienzi*, cuya adaptación dramática ya la había llevado a cabo el jacobino F. Laignelot en 1791, fue desarrollado por E. G. Bulwer Lord Lytton en 1835 y en conexión con su novela lo refundió R. Wagner

en un drama musical (1842), en el que el hijo de un hostelero romano, que por aversión al dominio de la nobleza y entusiasmo por la antigüedad romana quiso deparar a Roma una nueva república, se encuentra al final completamente solo, abandonado sobre todo por el pueblo, que no sabe apreciar su regalo. En sus tendencias anticlericales y antiaristocráticas, bienquistas del liberalismo, el argumento de *Rienzi* está emparentado con el del fraile dominico *! Savonarola*, que en Florencia actuó como reformador y se opuso a los mandatos del Papa, pero al final se sometió a él; su destino fue acuñado en un poema épico de N. Lenau (1838) como un esquema de acción válido también para adaptadores posteriores. Los argumentos de *! Florian Geyer* y de Thomas Münzer, dados ambos a conocer a un amplio número de lectores por la *Allgemeine Geschichte des grossen Bauernkrieges* (1841) del liberal W. Zimmermann, fueron presentados respectivamente como historia de un ideólogo fracasado y aplastado entre la clase propia y una clase enemiga de ésta (W. Genast, drama, 1857; G. Hauptmann, drama, 1896) y como destino de un rebelde en nombre de Cristo (Th. Mundt, novela, 1841) o de un revolucionario social prematuro (C. Alberti, *Brot*, drama, 1888); para la caracterización de Münzer fue significativo el enfrentamiento con *! Lutero* en cuanto reformador que en definitiva no quiere cambiar el orden existente o se adapta en el ámbito político-social. Un argumento actual lo suministró la *! rebelión* de los tejedores de Silesia de 1844, que halló vivo eco inmediato en la lírica de su tiempo (Hoffmann v. Fallersleben, Freiligrath, Heine) y cuya motivación permaneció activa hasta el drama de G. Hauptmann (1894). La literatura de la época comprendió que esta rebelión se dirigía no sólo contra los empresarios antisociales sino también contra las máquinas consideradas como tiranos amenazadores.

Junto a las figuras de rebeldes de proyección histórica aparecieron las de libre invención pero presentadas generalmente con un fondo histórico. De una rebeldía más bien privada trata el relato de A. Pushkin *Dubrovski* (1841), en el que un noble joven que ve a su padre y a sí mismo arruinados por un vecino, hace como — bandido justo una guerra privada, a la que renuncia y marcha resignado al extranjero una vez que se desvanece también su esperanza en la hija de su enemigo. V. Hugo trasladó la rebelión político-moral de su joven héroe (*Quatre-vingt-treize*, novela, 1874) al año

1793, en que Gauvain, convencido partidario —pese a su origen noble— de la Revolución, tiene que sitiarse, como oficial que es del ejército revolucionario, el palacio de su tío y, conmovido por la humanidad de este pariente, que, habiendo logrado escapar, vuelve para salvar a tres niños, no es capaz ya de cumplir su deber, libera a su tío y es llevado a un consejo de guerra cuyo presidente es su maestro y amigo. Muere con la esperanza en una futura época de humanidad, y su maestro le sigue voluntariamente a la muerte. El destino de Gauvain es un ejemplo de los límites de la rebeldía parecido a la historia —que se desarrolla en la misma época— de Madame Legros (H. Mann, *Madame Legros*, drama, 1913), que con motivo de la toma de la Bastilla logra por fin la liberación de un preso por el que llevaba ya años intercediendo, pero con la misma ocasión pierde, por la muerte, a su fiel ayudante, el caballero d'Angelot: sólo a cambio de violencia y de derramamiento de sangre se logró el éxito de la rebelión, pero también aquí permanece la esperanza en un futuro más humano. Con el Gauvain de Hugo comparte el estudiante Nezdanov, en la novela *Nov'/Tierras vírgenes* de I. Turguev, el temperamento solitario pero no la fe en el futuro: él desespera del sentido y éxito de sus intenciones revolucionarias y se suicida. Junto a estas figuras se puede presentar el protagonista de *Jakob Szela* tomado de *Dorf- und Schlossgeschichte* (1883) de M. v. Ebner-Eschenbach; pese a su participación en una revuelta conserva la vinculación a su señor condal, pero tras el restablecimiento del antiguo orden, se ve abandonado por todos, ya que aquí la rebelión tampoco mantuvo los límites de la libertad del adversario y derramó sangre. También Etienne Lantier (E. Zola, *Germinal*, novela, 1884-85) representa el tipo del rebelde que actúa espontáneamente llevado del sentimiento y que, en contra del consejo no sólo de los moderados sino también del revolucionario consecuente Rasseneur, organiza una huelga, pero por falta de recursos está condenado al fracaso, convirtiéndose por poco en víctima del fanático Rasseneur, que destruye el pozo de la mina cuando Etienne y otros han reanudado el trabajo. Etienne va a París a organizar la sublevación de los trabajadores. Como final de este apartado puede figurar la novela de G. K. Chesterton *The Man Who Was Thursday* (1908), que muestra de una manera grotesca la ambigüedad e interdependencia de las posiciones del rebelde y del tirano: el agente de policía Syme se

adhiera a una — conjuración anarquista que aspira a la destrucción del mundo y cuyos miembros operan bajo los nombres de los días de la semana, son dirigidos por un gigante llamado Sunday, un día descubren que cada uno de ellos es agente de policía y persiguen juntos a Sunday, quien al final resulta ser el creador de todo el orden y de toda la anarquía, la «Paz de Dios» que unifica el bien y el mal.

El siglo XIX desarrolló el tipo de rebelde intelectual, en el que no se da de un modo inmediato el derramamiento de sangre, golpes de Estado o una existencia de foragido, sino que se enfrenta de palabra y obra a su entorno y, aunque no se trate de una lucha armada, puede a su modo poner en peligro la vida. Este tipo lo representa, aunque no completamente puro, Julien Sorel (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, novela, 1830), en el que prevalece al principio el deseo de ascenso a un estrato superior, y por este deseo reprime su agresividad; pero su ambición se ve rota en cierto modo por el deseo de arrojar al rostro de la sociedad el guante de desafío, y Julien asesina a su anterior amada para provocar y hacer en el momento del proceso una gran liquidación de cuentas. Junto a él produce un efecto algo atractivo y elegante el odio a la nobleza y a la rebeldía progresista de Oswald Stein (F. Spielhagen, *Problematische Naturen*, novela, 1861-62), pese a la muerte en las barricadas de marzo en Berlín. La figura del rebelde intelectual dominó sobre todo en la literatura nórdica crítico-social de la segunda mitad del siglo, lo que tal vez haya de atribuir a la situación especialmente estrecha y retrógrada allí dominante. En *La comedia del amor* (1862) del joven Ibsen se trata en principio de una protesta contra el matrimonio y la familia, en su drama *Brand* (1866) se trata de la exigencia ideal de todo o nada frente al Estado, la sociedad y la Iglesia, que conduce al fracaso y la inmolación, y en su drama *Cesar y Galileo* (1873) se trata de una conciencia misionera sustentada por el esteticismo y que pretende invertir el sentido de la historia y está igualmente condenada al fracaso. En los siguientes dramas sociales de Ibsen quien mejor encarna el tipo es Stockmann, en *Un enemigo del pueblo* (drama, 1882), que dirige sus ataques contra los intereses mercantiles de quienes le rodean y con sus pretensiones choca, igual que Brand, contra una pared. Del modelo Brand dependen los rebeldes del joven Strindberg, Carlos en *El librepensador* (drama, 1870) y Arvid Falk en *La habitación roja* (novela, 1879). Junto al libre-

pensador de Strindberg están el del noruego A. E. Garborg (*Un librepensador*, novela, 1878), un teólogo que lucha contra la dictadura ideológica del dogma, y el que fracasa igualmente como teólogo, del danés K. A. Gjellerup (*El discípulo de los germánicos*, novela, 1882). Como aportaciones alemanas a esta variante del motivo están, por ejemplo, el joven monjil que protesta contra una frívola imagen de la Virgen en el relato breve *Gladus Dei* (1902) de Th. Mann, en el que se anticipan rasgos del *! Savonarola* del drama *Fiorenza* (1906), el «gigante enano» Karl Hetmann (F. Wedekind, *Hidalla*, drama, 1904) que combate en el terreno sexual contra la moral convencional y al final se ahorca por desconfianza en sí mismo, y la figura titular del drama de B. Brecht *Baal* (1918, 1919, 1926), un rebelde y poeta al que el autor, en el curso de la refundición de su obra, elevó a la categoría de desafío casi mítico al mundo burgués. Influjo del ideal del superhombre nietzscheano, ya perceptibles en Wedekind, marcaron al protagonista de la novela de H. Hesse *Demian* (1919) y a su Harry Haller en la novela *Der Steppenwolf* (1927). De manera más anodina actúa, en cambio, Michael Vierkant procedente de la misma raza de rebeldes (L. Frank, *Die Räuberbande*, novela, 1914), que se suicida porque, en contraste con los compañeros de una común juventud rebelde que se adaptan a la existencia burguesa, no encuentra el camino de su autorrealización. El componente psicológico de este tipo intelectual que tiende a la autodestrucción lo puso de relieve el croata M. Krleža en la novela *Sin mí* (1938), cuyo rebelde lleva la provocación de la sociedad por una acusación de asesinato a tal extremo que se compra él mismo la camisa de fuerza.

Si en Krleža parece sospechosa la existencia misma al acusador intransigente, se halla a un paso de la rebeldía metafísica, igual que no pocos teólogos antiortodoxos de la literatura nórdica. Para las figuras de rebeldes de F. M. Dostoievski, vistas últimamente en su aspecto negativo, la rebeldía egocéntrica se extiende forzosamente a una embestida contra un orden superior. El estudiante Raskolnikov (*Prestuplenie i nakazanie / Crimen y Castigo*, novela, 1866) sostiene, igual que más tarde Ivan Karamazov (*Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov*, novela, 1879-80), que el hombre superior tiene derecho a crearse su propio código moral, pues todos esos códigos están ahí para apoyar los privilegios de los fuertes y mantener en la obediencia a los débiles. Concurren en ambos la falta

de fe y los instintos criminales, y en consecuencia se convierten ambos en asesinos, pues ambos han negado la conciencia, que podría servirles de norma de conducta. Mientras que Raskolnikov es condenado a prisión mayor, que le reporta tal vez la superación del nihilismo, Ivan cae en la locura, igual que Kirilov (*Besy / Los demonios*, novela, 1871-72), que quiere pegarse un tiro en la cabeza, porque, al señalar despóticamente la fecha de su muerte, cree poder demostrar la no existencia de Dios. Lo que demuestra, sin embargo, es la insensatez de toda rebelión contra Dios: cuando el asesino Verhovenski exige de él la firma de una confesión de culpabilidad que le haría aparecer a él como asesino en lugar de Verhovenski, se perturba su mente por esta coacción, por la angustia mortal y por el temor de que el suicidio pueda no dar el resultado apetecido, hasta tal extremo se vuelve loco aun antes de que la bala penetre en su cerebro. También la rebelión artificial autodestructora y el aislamiento de Adrián Leverkühn, en la novela *Doktor Faustus* (1947) de Th. Mann, es al mismo tiempo sublevación de la criatura contra su ser-así; como en Marlowe, Fausto es por rebelión un — aliado del diablo.

A partir del expresionismo volvió a actualizarse cada vez más el rebelde político. Los héroes socialistas de E. Toller, sustentados sin embargo por una fe idealista y del derramamiento de sangre y se convierten en víctimas de esa protesta, que les coloca entre dos fuegos (*Masse Mensch*, drama, 1920, *Die Maschinenstürmer*, drama, 1922). En cambio las figuras centrales de las obras, aparecidas al final de los años veinte, de F. García Lorca (*Mariana Pineda*, drama, 1927), de A. Seghers (*Aufstand der Fischer von St. Barbara*, relato, 1928) y de F. Wolf (*Die Matrosen von Cattaro*, drama, 1930) mueren como portadores de la antorcha, que no retroceden tampoco ante la violencia, pero se ven abandonados por su equipo y siguen solos su último trayecto. Dentro de las propias experiencias de autores alemanes con la dictadura se destacó G. Kaiser (*Der Soldat Tanaka*, drama, 1940), para F. Bruckner (*Denn seine Zeit ist kurz*, drama, 1943) y para F. Wolf (*Was der Mensch sät*, drama, 1945, *Dr. Wanner*, drama, 1945, *Patrioten*, drama, 1946) como un problema nuclear el del origen de la rebeldía, es decir, de la transformación de hombres originariamente pacíficos, inclinados a aceptar la represión, en rebeldes convencidos: el soldado fiel al emperador se convierte en revolucionario al tener que experimentar

que sus padres, obligados por la pobreza, vendieron a su hermana en un burdel; el párroco no ruego, que se atiene al mandamiento de no oponerse al mal, se convierte en un soldado de Dios una vez que han matado como rehén a su hermano de ministerio; un grupo de ciudadanos alemanes llega a la conclusión de combatir al mal en vez de negarlo; un francés en territorio ocupado, que creía poder entenderse con los conquistadores, se pasa a una resistencia violenta; un médico alemán despierta del cumplimiento de sus deberes humanitarios y pasa a una actividad rebelde. Las personas que viven «en la resistencia» (G. Weisenborn, *Die Illegalen*, drama, 1946) se dedican al sabotaje sin violencia, y en el drama de C. Zuckmayer *Der Gesang im Feuerofen* (1950) franceses y alemanes juntos se oponen sin violencia a la violencia. En cambio Oderbruch (Zuckmayer, *Des Teufels General*, drama, 1946), más — conspirador que rebelde, tiene que resignarse, por una causa mejor, a que caigan víctimas de su sabotaje personas inocentes.

En la discusión en torno al empleo de la fuerza, que jugó un papel importante después de 1945 en la reflexión retrospectiva, A. Camús ha levantado su voz enérgicamente a favor de la resistencia no violenta. El ensayo antes mencionado *L'homme révolté* (1951) compendia de una manera teórica lo que se había incorporado en el drama *Les Justes* (1949): el rebelde idealista Ivan Kaliayev, que quería mantenerse limpio de injusticia, lleva a cabo, sin embargo, el asesinato de Gran Duque y conoce en su viuda, que le visita en la prisión, el dolor humano, que pesa más que la ley abstracta de la revolución; él mismo se ofrece como víctima expiatoria rehusando el indulto. E. Roblès (*Montserrat*, drama, 1948), cercano a Camús, explica la postura del rebelde entre dos deberes en el conflicto del teniente Monserrat, que toma el partido de la resistencia, ayuda a huir al compatriota Bolívar y sacrifica conscientemente a seis rehenes no delatando el paradero del fugitivo y entregándose a la vez él mismo a la muerte. Por la disposición a sacrificar su propia persona, vence también el insurrecto pacifista de la novela *A Fable* (1954) de W. Faulkner el poder estatal aparentemente triunfador. Contra este poder y sus absurdas maquinaciones administrativas se rebelan en pequeña escala el soldado Gruhl y su padre (H. Böll, *Ende einer Dienstfahrt*, relato, 1966), cuya antorcha de rebelión, un jeep incendiado del ejército federal alemán, o no la comprende el ambiente o la encubre sin demora.

La cuestión de la existencia futura de un rebelde triunfador no planteaba ningún problema en todos aquellos casos en que le interesaba al autor una conciliación de los extremos. Si en los poemas medievales de rebeldes los vasallos se levantan contra sus príncipes porque éstos les privaban de sus derechos, actúan con arreglo al sentimiento de justicia de la época y también al derecho escrito que les permitía oponerse a las acciones ilegales del soberano. El sistema feudal, que no conocía soberano en el sentido más moderno sino que descansaba en la dependencia mutua de señores feudales y feudatarios, tenía que hacer que pareciera razonable en el reflejo literario un restablecimiento del equilibrio, y así figura al final de las biografías inglesas *Gesta Herwardi* (lat., 1224/50) y *Fauke Fitz Warin* (1256/64) una conclusión de paz en la que el vasallo rebelde recupera su feudo y el rey a un guerrero leal. Los rebeldes, parecidos a los «outlaws» ingleses, del poema alemán *Herzog Ernst* (hacia 1150) y de las Chansons de geste francesas *Les Quatre fils Aymon* (hacia 1150) y *Girart de Rousillon* (hacia 1200) dejan entrever también, pese a los rasgos heroicos y a la vez emotivos con los que están dotados los rebeldes, una crítica a su obcecada rebeldía. *Herzog Ernst* y *Les Quatre fils Aymon* pueden incluso haber tenido originalmente un final trágico; en todo caso, en las versiones conservadas de las tres obras, la reconciliación con el monarca está condicionada por un proceso de purificación del héroe. También los autores españoles de la Edad de Oro tienen interés en una relación armónica entre súbdito y soberano, sólo perturbada al parecer por jerarquías intermedias. La situación de los habitantes de *Fuenteovejuna* (Lope de Vega, drama, 1619), que se levantan contra el Comendador y le matan porque éste acosa a sus novias y mujeres, corresponde al caso aducido por Tomás de Aquino de que el opresor inmediato era instituido por un «superior», ante el cual debería haberse presentado la queja de los súbditos. Por eso el rey español tiene derecho a castigar la autodefensa ilícita de sus súbditos y el asesinato de su comisionado; sin embargo les perdona cuando los habitantes, al ser torturados uno tras otro declaran culpable a la localidad de Fuenteovejuna. Si esta reconciliación no es la meta y el éxito afianza incluso, como en la leyenda de I Tell, los extremos, la lógica del motivo, lógica que se imponía ya antes de Schiller en la tradición suiza, exige que el rebelde solitario, que nada tiene que ver con la conjuración de Rütli, se retire

discretamente de la escena después de su acción: también él da solo un testimonio.

En algunos casos famosos se muestra la perversión del rebelde triunfador convertido en tirano, y es esta perversión la que motiva su caída. † Tamerlán (Ch. Marlowe, *Tamburlaine the Great*, drama, 1590) es claramente un rebelde que asciende desde un estrato social bajo y cuya ambición y crueldad aniquilan luego todo lo que se le enfrenta. El napolitano † Masaniello, que al frente del pueblo llano se rebeló contra la presión tributaria, impuso un régimen de terror y sucumbió por sus propios partidarios, fue concebido ya por los primeros adaptadores del argumento, Ch. Weise (drama, 1683) y B. Feind (Libretto, 1706), como un — usurpador ambicioso que en consecuencia acaba trágicamente, mientras que más tarde E. Scribe / C. Delavigne / D. F. Auber (*La Muette de Portici*, ópera, 1828) eclipsaron el motivo principal por el motivo del — seductor y seducida. Los éxitos de † Espartaco, acompañados de horrores y de privación de derechos a los enemigos, fueron presentados en la literatura desde B.-J. Saurin (drama, 1760) hasta A. Koestler (*Die Gladiatoren*, novela, 1940) como prueba de conversión de la rebelión en inhumanidad. De manera muy parecida la literatura puso de relieve el ascenso y la caída de † Johann von Leyden, en el que la tiranía adoptó formas aún más extremas (Ch. B. Schücking, *Elisabeth*, drama, 1777; C. Spindler, *Der König von Zion*, novela, 1837; E. Scribe / G. Meyerbeer, *Le Prophète*, ópera, 1849). El Kohlhaas de H. v. Kleist (*Michael Kohlhaas*, relato, 1810) durante la época de su éxito se transforma de un fanático de la justicia en un incendiario, a quien Lutero niega la reconciliación con el Cielo. G. Büchner (*Dantons Tod*, drama, 1835) presentó a un Danton perseguido por el fantasma de los asesinatos de septiembre y a un † Robespierre que idealiza su asesinato como martirio. Los modernos adaptadores del argumento de † Savonarola, que ya no podían ver en el reformador a un precursor de la Reforma, reconocieron en su régimen de violencia rasgos egoístas (Th. Mann, *Fiorenza*, drama, 1906) y la seducción a través de una conciencia misionera que enturbia la fuente pura de su intención y le impulsa a hacer uso de peligrosos medios de poder (G. Trarieux, *Les Vaincus*, drama, 1899; A. Salacrou, *La Terre est ronde*, drama, 1938). M. Frisch (*Graf Oederland*, drama, 1951) puso de relieve el elemento coactivo en el cambio que experimenta un rebelde triunfador: por el enigma de un

caso de asesinato y por la impresión que le produce el romance del levantisco conde Oederland, un fiscal se transforma en un rebelde contra el orden burgués, funda un movimiento de oposición con cuya ayuda toma el poder del Estado, pero se ve enfrentado, para su desencanto, al deber de tener que pasar ahora de la libertad al orden e incluso dictar leyes y ejercer la fuerza.

El problema del rebelde fracasado pero superviviente y adaptado ocupa sólo un pequeño espacio entre las variantes del motivo, ya que sólo es representado por un número limitado de figuras psicológicamente frágiles, que lindan ya con el tipo del — traidor. Un caso notable de intento de adaptación y de héroe a medias es Jaffier (Th. Otway, *Venice Preserved*, drama, 1682), un hombre que, herido en su honor, pacta con los conjurados contra el senado de Venecia; no puede soportar la perspectiva de los crímenes futuros como tampoco los reproches y súplicas de su esposa, hija de un senador. Salva al Estado delatando a sus compañeros, y es engañado por la † Venecia salvada en el precio de su traición, la vida de los — conspiradores; de suerte que puede salvar aún de la muerte por tortura a su amigo Pierre, apuñalándole, y se mata él mismo seguidamente. Conciliaciones con lo establecido más inofensivas y con cierto sabor a Happy-End se dan en W. Scott (*Waverley*, novela, 1814, *Old Mortality*, novela, 1816), cuando el oficial Waverley, que por causa de un trato injusto se pasó a los jacobitas, indultado por otra parte por su buena conducta tras el derrocamiento del partido de los Estuardo, se enfrenta a un futuro halagüeño, y el joven protagonista de *Old Mortality*, que casi de mala gana se puso a favor de los Covenanters, tiene la suerte de que Guillermo de Oranien realiza el equilibrio de los partidos buscado por él. Una especie de adaptación típica del desarrollo de la propia generación la mostró H. Laube en uno de los personajes representativos de su novela *Das junge Europa* (1833-37), el joven Valerio, que, tras el fracaso de la rebelión polaca y la extinción de la ola liberal, se refugia en un idilio burgués, mientras que su amigo Hipólito se ve impulsado a la muerte por su incapacidad de adaptación. De la historia sueca el joven A. Strindberg (*Meister Olof*, drama, 1881) puso sobre el tapete el caso del reformador Olaus Petri, que, como secretario y delegado de Gustav Vasa, toma el partido de los anabaptistas antimonárquicos y revolucionarios sociales, pero a la vista del patíbulo se somete a las condiciones del rey y sabe justificar

relativamente su deserción. También el rebelde social Arvid Falk en *La habitación roja* (novela, 1879) de Strindberg sabe arreglárselas más tarde y ahogar su rebeldía con los estudios científicos.

P. Heller, «The Masochistic Rebel in Recent German Literature» (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11), 1953; J. C. Loram, «The Resistance Movement in the Recent German Drama» (*German Quarterly*, 33), 1960; T. Stenström, *Den Ensamme. En motivstudie i den moderna genombrottets litteratur*, Estocolmo, 1961; G. C. Strem, «The Theme of Rebellion in the Works of Camús and Dostoevsky» (*Revue de Littérature comparée*, 40), 1966; G. Gillespie, «The Revel in the 17th Century Tragedy» (*Comparative Literature*, 18), 1966; K. H. Bender, «König und Vasall. Untersuchungen zur Chanson de geste des XII. Jahrhunderts» (*Studia Romanica*, 13), 1967; I. Benecke, *Der gute Outlaw. Studien zu einem literarischen Typus im 13. und 14. Jahrhundert*, 1972.

Reconocimiento — Adversario desconocido, El; Origen desconocido, El.

Relación amorosa secreta, La.—El encuentro secreto de dos amantes presupone adversarios de esta relación amorosa. En el caso más inofensivo, los padres quieren, sobre todo el padre, preservar la virginidad de su hija, impedir relaciones amorosas prematrimoniales y proteger a la muchacha aislándola del mundo exterior. Más premeditada es la oposición de los padres, también los del amante, cuando por enemistad o prejuicios sociales se oponen a una determinada relación —tendente incluso al matrimonio— de su hijo, de tal manera que los amantes, si no quieren desistir, no tienen otra alternativa que dar cumplimiento a su amor sin vínculo matrimonial o recurrir al «matrimonio secreto». Más graves, por estar moralmente justificados, son los impedimentos que se oponen a un vínculo amoroso que repugna a las ideas morales dominantes, bien se trate de la ruptura de un — voto de castidad en uno de los dos o se trate, por una o ambas partes, de personas ya unidas por matrimonio; en el último caso el motivo se une forzosamente con el del — honor conyugal herido. La impudicia de personas no casadas así como el adulterio son, en casi todas las culturas superiores, punibles y, según la religión cristiana, pecados mortales, por los que sin duda tiene que pagar con la muerte el intruso varón, y a menudo también la esposa infiel.

El motivo adquiere su atractivo no sólo por la posible exposición de un encuentro íntimo de dos amantes, sino sobre todo por el peligro que impli-

ca el encuentro secreto. A tono con la realidad, es generalmente la muchacha o la mujer, sobre todo en épocas anteriores, la parte impedida en su libertad de acción, de tal suerte que la cita en la mayoría de los casos tiene lugar en la habitación de la mujer o en sus alrededores próximos. Si se traslada a un tercer lugar y la mujer tiene que abandonar su vivienda, entonces el peligro acecha al salir o al entrar de nuevo en la zona doméstica o en forma de perseguidor oculto. Una mujer es siempre, según opinión general, sospechosa de ser seducida y como además era considerada en tiempos anteriores posesión de los padres, sobre todo del padre, y luego del marido, que suplía a éste, estas autoridades podían también disponer sin motivo especial el encierro de la mujer a ellos confiada y colocar guardias para su custodia. Los padres protectores y el marido celosamente vigilante con sus ayudantes constituyen una amenaza para los amantes, especialmente para el amado, si éste penetra en la zona protegida de la mujer. Los espías inventan trampas para sorprender a los amantes y éstos imaginan artimañas para evitar las trampas, distraer la atención de los vigilantes y cubrir la retirada. La arriesgada cita puede terminar con la superación de todos los peligros y desembocar en la unión legal de los amantes, pero también puede pagarse con la vida, sobre todo en el caso agravante del adulterio. Se puede consignar un desarrollo especial, cerrado en sí, para las creaciones del tema del adulterio que pretenden representar la victoria de las astucias amorosas sobre el — cornudo.

El motivo del matrimonio secreto, motivo que suple temporalmente al de la relación amorosa secreta, en principio no se diferencia de éste. Sirve para el descargo moral de los amantes que se encuentran a escondidas permitiéndoles entregarse por entero a su amor sin vulnerar el decoro. Debe también revelar la voluntad de ambos para un vínculo duradero, pero en realidad no es más que un triunfo, disfrazado de matrimonio, del amor libre como la forma fundamental del motivo. En cuanto a la acción, provoca los mismos enredos que el de la relación amorosa secreta, e incluso eventualmente los complica más. Aunque casados, los amantes viven separados el uno del otro y están expuestos a las mismas persecuciones y temores que soportarían de no estar casados, ya que por causa del secreto de su vínculo, que nadie o sólo unos pocos conocen, son considerados en efecto como no casados. El secreto del matrimonio sirve para engañar a los padres que no desean esta unión y

tal vez han proyectado otro matrimonio para sus hijos, y generalmente también para engañar a un pretendiente no deseado, al que hay que dar largas sin descubrir el secreto, que sólo se airea en caso de suma necesidad, revelación que produce una escena especialmente efectista. Por su carácter «novelesco» esta forma especial del motivo gozaba de gran predilección, y podía haberse utilizado en la literatura con mucha más frecuencia que la de los matrimonios secretos que se concertaban en la vida real.

Clásica en el sentido más amplio fue para el motivo la antigua leyenda de *Hero y Leandro* transmitida en el pequeño poema épico de Museo (s. V/VI) y cuyo protagonista, al intentar una vez más atravesar a nado el Helesponto, paga las noches de amor pasadas con la sacerdotisa Hero con la muerte, ya que se apaga la antorcha orientadora de Hero, y ésta le sigue precipitándose desde su torre. El fundamento para mantener en secreto la relación amorosa es el compromiso de soltería impuesto a la sacerdotisa por sus padres; existe, pues, un nexo causal del motivo con el del — voto de castidad, que se ha conservado en la tradición argumental, pero que en la época moderna lo ha explicado F. Grillparzer (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, drama, 1831) como una condición previa al sacerdocio; por eso aquí es un sacerdote el guardián de la castidad de Hero, y él apaga intencionadamente la lámpara que ilumina al impio nadador. En el mito de *Anfitrión*, en cambio, se da la variante —relacionada con el adulterio— de la noche secreta de amor, que de todos modos experimenta una limitación, ya que el encuentro sólo es ilícito y secreto para una de las partes, para el amante Zeus, que se introduce junto a Alcmena, mientras ésta cree recibir a su marido; puesto que el amante es un dios, no procede un desenlace trágico; el marido engañado tiene que rendirse al dios y aceptar el fruto de la noche de amor. Sin embargo el encuentro de Zeus y Alcmena está configurado por completo según el esquema de la noche secreta de amor, por ejemplo en Plauto (*Amphitruo*, hacia 200 a. de C.), y lo que en muchas otras adaptaciones del motivo tiene que seguir siendo un deseo dirigido al sol, a la luna, al lucero matutino o vespertino, en el sentido de que dure mucho tiempo la felicidad de esa noche, el dios puede hacerlo realidad: Zeus manda al sol que se pare por debajo del horizonte.

La formación espontánea y posible del motivo, independientemente de su difusión en todo tiempo

y lugar, la documenta en el espacio asiático el drama *Mṛcchakatika* atribuido a Sudraka (s. III) y conocido en Europa bajo el título de *Vasantasenā*, con la noche de amor no comprada, sino consecuencia de la pasión, entre el comerciante Garudatta y la — cortesana Vasantasena y que amenaza resultar fatal para ambos por la envidia de un pretendiente rechazado. El acontecimiento nocturno, del que sólo se hace visible el preludio y en el siguiente acto el despertar de Vasantasena, ocupa el punto central de la acción compuesta de diez actos, de un modo parecido a como sucede en el drama del chino Wang Shih-fu *La habitación occidental* (s. XIII) con la cita entre el estudiante y la hija del ministro, cuya posesión le ha sido negada por la madre, a pesar de haber salvado aquél la vida de ella y de otros. Como ejemplo de la relación amorosa secreta de una mujer casada, puede figurar la relación amorosa —transmitida en una narración popular de Punjab— de la mujer del legendario rajá Rasalu con el rey Hodi, que consigue entrar en el palacio y llegar hasta ella, siendo muerto por el rajá; la mágica venganza por el — honor conyugal herido, según la cual Rasalu presenta como manjar a su mujer el corazón del amante y a continuación ella se suicida, como Hero, precipitándose desde la azotea, se convirtió en punto de partida de la medieval *! Leyenda del corazón*.

La reaparición de un argumento indio en la Edad Media europea se relaciona con la postura dominante de la doctrina medieval sobre el amor y que proporcionó al motivo su momento estelar y un carácter muy específico. Aunque el motivo de la noche secreta de amor y de la separación tras ella se ha extendido internacionalmente en la lírica, como ya lo ha demostrado el exhaustivo registro de las poesías amorosas de muchos pueblos emparentadas con el motivo, éste sin embargo adquirió especial relieve en el momento en que el culto amoroso que se debía rendir a una mujer casada —siempre en el espacio ficticio de la poesía— se erigió en un deber de caballeros. Las formas líricas resultantes —el provenzal Alba y el alemán Tagelied (alborada)— presentan a la pareja de amantes en el momento de despedirse —en forma dialogada— al amanecer y, renunciando a una introducción épica, logran transmitir, mediante una ligera indicación, la situación dramática que se efectúa antes del proceso natural del amanecer y de la salida del sol, proceso que transcurre paralelo a los sentimientos. En la literatura no cortesana este mismo suceso se desarrolla al aire libre y actúan como

despertadores la golondrina (ámbito mediterráneo oriental), el gallo (Balcanes) o el ruiseñor (Europa occidental) y, en la primitiva alborada de Dietmar von Aist (hacia 1170), el árbol y el pájaro del amor. Pero la alta poesía cortesana sitúa el encuentro amoroso en el castillo y en la alcoba, y el vigilante en la azotea (Wolfram von Eschenbach 1200/05) adopta la función de despertador, cuya llamada, sin embargo, no va dirigida a la pareja de amantes sino a la comunidad de moradores, pero para el caballero introducido en esta comunidad hostil la señal significa peligro extremo. Las representaciones poéticas idealistas, surgidas del código del amor cortés, convirtieron luego al vigilante, que en realidad era el hombre más peligroso para el amante de la mujer de su señor, en cómplice y protector de los amantes: su llamada se transforma en un aviso que da al amante la señal de partida. En el último periodo aparece también como protectora y despertadora una sirvienta de la dama (Ulrich von Lichtenstein). Cuando Walther von der Vogelweide opuso al Minnesang (canto de amor) el amor «inferior» de sus canciones de muchachas (hacia 1200), conservó el popular motivo de la noche secreta de amor, de la que habla la muchacha en la famosa canción *Unter der linden uf der heide*; su misterio tal vez se explique por el pudor de ambos, cuya relación sin duda tiene que ser fugaz. Correspondiendo con el cambio sociológico de la situación, aparece de nuevo el escenario del aire libre con el árbol y el pájaro del amor.

La situación específica del Tagelied (alborada), reunión no matrimonial de dos amantes, autorizada por la doctrina del amor, se encuentra también, con su correspondiente desarrollo de los elementos épico-dramáticos, en la epopeya de la época cortesana. La situación, sin embargo, se hace válida también, de modo parecido a como sucede en la lírica, para la muchacha soltera y su amado. A esta variante pertenece la legendaria narración (*Chronicon Laurishamense*, s. XII) sobre la visita nocturna del escritor Eginardo a la hija de Carlomagno, Emma, que, a la mañana siguiente y por causa de la nieve caída durante la noche, lleva sobre sus espaldas al amado hasta su casa para que no deje huellas, artimaña que descubre el secreto al emperador, que los observa, y hace que éste sancione la desigual relación mediante un matrimonio morganático. En contraste con esta trama tosca y no cortesana, el encuentro secreto de † Flores y su amiga de la infancia Blancaflor (la versión francesa más antigua data de 1160 más o menos) se

ajusta por entero a la situación de la clásica relación amorosa. Blancaflor no es todavía la mujer del almirante pagano de Babilonia, que la protege receloso, pero ha de serlo, y así está sin duda justificada la artimaña de Flores, que soborna a los vigilantes y se hace transportar en un cesto de flores a la torre habitada por Blancaflor, que nada sospecha; al descubrimiento sigue la condena a muerte, pero al final el almirante renuncia a Blancaflor, conmovido por la porfía de los amantes por morir cada uno antes y en lugar del otro.

En las variantes combinadas con adulterio raras veces es posible un desenlace conciliador. Así el argumento de † Tristán, que desarrolla en toda su problemática la clásica relación amorosa —sólo momentáneamente captada en la lírica—, tiene que conducir a un desenlace trágico, ya que la tensión de la acción, tanto en Eilhart von Oberge (hacia 1170) como en las posteriores versiones de Thomas de Bretagne (1160/65) y Gottfried von Strassburg (hacia 1210), va creciendo a partir de la reciprocidad de las artimañas de Marco así como de sus espías y las de los amantes y tiene su punto culminante en el — juicio de Dios impuesto a Isolda por Marco y en el juramento contrapuesto por la acusada con doble significado. El engaño hecho al marido no es vengado por Marco, como tampoco en el argumento de † Lanzarote desde Chrétien de Troyes (*Romans del chevalier de la charrette*, hacia 1190) la culpable relación del protagonista con la mujer del rey es descubierta y castigada por éste. Eilhart von Oberge, sin embargo, en su novela de Tristán modifica con la acción de Gariðle el motivo central y con la lucha victoriosa del marido contra el amante, en la que también Tristán recibe la herida mortal, pone de relieve el desenlace fundamentalmente negativo de la culpable relación amorosa. La Gariðle deseada por Kehenis representa el tipo de la mujer encerrada por el marido en una torre, tipo que también aparece más o menos al mismo tiempo en el argumento de Eraclio (Gautier d'Arras, hacia 1165; Otte, hacia 1210), cuya protagonista sólo por la prisión se siente estimulada a la infidelidad y se enamora del joven Parides, que junto con su madre inventa la artimaña consistente en que la emperatriz simula caerse del caballo delante de la casa de él, es llevada a casa y cuidada aparentemente por la madre, que hace de médico, pero en realidad disfruta de un encuentro sin estorbo alguno con el amado. Con el argumento de Eraclio está relacionada la novela provenzal en verso *Flamenca* (fragmento 1240/50) a través

del rasgo de los celos al principio infundados del marido protector, que a pesar de todas las técnicas de vigilancia no puede impedir los encuentros de su mujer con su amante facilitados por un pasadizo subterráneo que conduce a la casa de baños. Como aquí el interés se centra en el estudio del carácter de un — cornudo, no cabe la solución conciliadora que el sabio Eraclio obtiene del emperador en forma de separación, sino que parece lógico un desenlace jocoso-satírico, en el que los encuentros secretos se transforman en encuentros autorizados por el obcecado marido. *Flamenca* tiene claros puntos de contacto con la historia de Inlusa, incorporada primeramente en el *Dolopathos* francés (s. XIII) al ciclo *Von den sieben weisen Meistern* y en la que la mujer, que desempeña un doble papel, es entregada por el marido, sin saberlo, al amante y se hace a la mar con éste. También la protagonista del argumento de la *† Leyenda del corazón*, transferido ya en el siglo XII a una situación europea (*Vida* de Guilhelm de Cabestaing, s. XII; Konrad von Würzburg, *Herzemaere*, 1255/60; Jakemes, *Le Roman du chastelain de Couci et de la Dame de Fayel*, s. XIII), es una mujer recelosamente custodiada, la cual tras una breve felicidad amorosa se ve separada del caballero por el marido, come, sin saberlo, el corazón del amante presentado ante ella como manjar y muere, como su antecesora india, precipitándose desde la azotea. Para la concepción cortesana de un adulterio dictado por el amor es significativo el hecho de que en el poema francés antiguo *La Châtelaine de Vergi* (ant. a 1288) sólo tenga importancia la relación entre la *† Castellana* de Vergi y el caballero; así como la intriga que una mujer celosa dirige contra ellos y que logra la ruina de la pareja; pero el marido de la castellana no aparece para nada. Las secretas noches de amor de ambos se inician mediante una señal dada por el caballero que espera: un perrito que le sale al encuentro indica que la reunión no corre peligro alguno. Como reminiscencia de la situación del culto amoroso de los trovadores puede considerarse el argumento de *† Francesca da Rimini* aclimatado por Dante (*Divina Commedia*, 1307/21), conscientemente orientado por el héroe del amor Lanzarote y cuya protagonista muere junto con su amante y cuñado Paolo por la espada del marido, que los ha sorprendido en la cita.

La variante del Tagelied (alborada) murió con las postrimerías de la Edad Media, y la época siguiente prefirió en principio el motivo más general

de la relación amorosa secreta entre dos solteros en el que el padre de la muchacha adopta de nuevo el papel de vigilante, como el príncipe Tancredo (Boccaccio, *Decamerone*, IV, 1, 1350/55); éste mata al cortesano, que se reúne con su hija a través de un pasadizo subterráneo, y —clara concordancia con la *† Leyenda del corazón*— ofrece el corazón del amante a *† Ghismonda*, que se envenena. También en la *Historia de Griselda y Mirabella* (finales s. XV) de Juan de Flores volvemos a encontrar a la hija encerrada en una torre por su padre, y la noble porfía de los amantes sorprendidos recuerda a la de *† Flores y Blancaflor*; sin embargo el desenlace toma un giro trágico, ya que, tras el veredicto del tribunal en el sentido de que la culpa mayor en caso de seducción está siempre del lado de la mujer, ambos se sustraen mediante el suicidio al cumplimiento de la sentencia. En la tragicomedia *La Celestina* (1499) de F. de Rojas, la noche de amor, ensombrecida por la muerte de la alcahueta, no termina con el castigo paterno o judicial, sino con la mortal caída de Calixto, al escapar por una escala en los albores de la mañana, y con el suicidio de Melibea, atormentada por el remordimiento y la desesperación. Con *La Celestina* enlaza la trama parecida de la *Comedia Himenea* (1517) de Torres Naharro, en la que sin embargo el hermano, que impide las citas amorosas de Febea, se deja ganar por la limpieza de las intenciones de Himeneo.

Citemos como ejemplo de la variante del motivo combinado con adulterio la famosa novela corta renacentista de E. S. Piccolomini *De duobus amantibus historia* (1444), que, a pesar de algunos rasgos que recuerdan a una bufonada de — cornudo, celebra la gran pasión entre Eurialo y la casada Lucrecia, aun cuando al final se malogre por consideración social y termine con la muerte de Lucrecia por nostalgia y con el matrimonio convencional del amante. En *Novelle*, I, 44 (1554) de M. Bandello, por el contrario, la pasión durante varios años secreta de la duquesa de Este con su hijastro es vengada sangrientamente por el duque herido en su — honor conyugal, una trama que fue dramatizada por Lope de Vega (*El castigo sin venganza*, 1632) con oculta referencia al argumento de *† Don Carlos*. Un matiz apenas utilizado hasta entonces, en el que el amante es el casado, se representa en el argumento, divulgado desde el siglo XVI, de *† Rosamunda y Enrique II de Inglaterra*, que ocultó a la amada de los ojos del mundo en un laberinto, que servía de nido de amor, en

el parque del palacio de Woodstock. Entre los argumentos que permiten descubrir en el enlace desigual de un príncipe un — conflicto amoroso motivado por el origen, éste se basa especialmente en la clandestinidad de la relación amorosa al plantear el problema con su desenlace trágico.

En el siglo XVI se desarrolló la variante del matrimonio secreto, que hasta mediados del siglo XVIII gozó de gran popularidad. Las razones para contraer un matrimonio secreto son las mismas que conducen también a vínculos amorosos no sancionados «ante Dios»: la prohibición por las familias y por impedimentos político-sociales, cuyos exponentes son también casi siempre las familias. Así, el argumento de Ínés de Castro, emparentado con el de Í Rosamunda, localizado en el siglo XIV y literariamente destacado en el siglo XVI, toma sus factores «emotivos» del hecho de que el amor del infante don Pedro por la dama de honor de su difunta esposa es público y notorio, pero su enlace matrimonial permanece secreto, de modo que el severo rey, que no lo sabía y que no hizo ejecutar a la amante perturbadora la ejecuta ahora como mujer de su hijo, en ausencia de éste. Un — conflicto amoroso parecido, condicionado por el origen de familia contraria, da por resultado el matrimonio secreto de la Í duquesa de Amalfi (M. Bandello, *Novelle*, I, 26, 1554) con su mayordomo, enlace al que los hermanos de la duquesa, desconfiados por el nacimiento de hijos, ponen fin exterminando a toda la familia. El matrimonio secreto y la relación amorosa secreta se diferencian muy poco en su función, y esto lo prueba el hecho de que J. Webster, en su dramatización del argumento (*The Duchess of Malfi*, ant. a 1614), pone de manifiesto cómo los hermanos de la duquesa no se sienten deshonrados por la inmoralidad de su hermana, sino al saber que está casada con uno de clase inferior. El más famoso matrimonio secreto de la literatura es tal vez el de Í Romeo y Julieta, que ya en la novela corta de Masuccio (*Novellino*, 1476) fue el punto de partida para la tragedia; a partir de L. Da Porto (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, 1524) se explicó con la enemistad entre las familias, y M. Bandello (*Novelle*, II, 1554) colocó antes de la boda la noche de amor en la habitación de Julieta, noche que en Shakespeare (drama, 1595) ocupó el punto central de la acción con una base lírica al estilo del tradicional Tagelied (alborada). En no pocas creaciones del motivo la medida preventiva del matrimonio secreto va encaminada fundamentalmente a los

pretendientes importunos de la muchacha, a los que se pretende eludir, bien sea que el padre de la muchacha prefiera a estos pretendientes rechazando al admirador deseado (J. Pérez de Montalbán, *No hay vida como la honra*, hacia 1635), o bien que el pretendiente no deseado sea un hermano del deseado y se quieran respetar sus sentimientos mediante la clandestinidad del matrimonio (Th. Otway, *The Orphan or the Unhappy Marriage*, drama, 1680); en ambos casos, sin embargo, se producen serios conflictos entre el marido secreto y el pretendiente rechazado, ya que en un caso Don Carlos mata en duelo al rival y sólo por la abnegada asistencia que presta a su mujer, privada de su sustento y empobrecida, consigue la gracia del rey, y en el otro caso el rechazado Polydor engaña, sin ser reconocido, a su hermano, más afortunado con la mujer de éste, y los tres buscan en la muerte la salida de esta situación.

En una serie de adaptaciones del motivo, especialmente a través del drama español, el enlace matrimonial secreto sirve sólo de pretexto de una trama, es decir, se halla situado antes del comienzo de la acción y provoca las correspondientes complicaciones en las que se centra el interés de la acción, mientras que la relación amorosa misma y sus intimidades se representan menos. También en este punto de variantes los conflictos surgen casi siempre a través de pretendientes que creen libres a los secretamente unidos, más o menos según el esquema desarrollado ya en el argumento de la Í Castellana de Vergi, por combinación con el motivo de la — rival y de la — mujer repudiada, pero que en Lope de Vega (*El perseguido*, 1602) encuentra una solución conciliadora, o porque surge, como en Otway, una rivalidad entre maridos, incluso entre hermanos, que termina con el veneno y el puñal (G. de Castro, *El amor constante*, 1618/25). En el drama español el peligro se cierne precisamente cuando el pretendiente de una mujer casada en secreto es de clase social más elevada; éste se pasa por alto los vínculos ya existentes y además seduce, con el brillo de su posición, a la mujer (G. de Castro, *Allá van leyes dó quieren reyes*, 1618/25), pero también puede, en el caso más favorable, ser distraído por el encanto de una sustituta y renunciar a la otra (F. Godínez, *Aun de noche alumbra el sol*, mediados s. XVII). Un precedente de los emotivos desenlaces del drama burgués del siglo XVIII es el reconocimiento final del matrimonio de la pareja huida, que viven como sirvientes, por parte del hermano, al principio hostil, de

la muchacha, reconocimiento que consigue el marido al salvar de la muerte al hermano (Lope de Vega (?), *Más vale salto de mata que ruego de buenos*). La función de reclamo que tiene el motivo puede llegar al extremo de que el matrimonio secreto provoque el popular motivo del → incesto supuesto (J. B. de Villegas, *El marido de su hermana*, 1.^a mitad s. XVII) o sirva exclusivamente de pretexto para el juego de intrigas en torno a los hijos nacidos del matrimonio (G. de Castro, *La fuerza de la costumbre*, 1618/25).

También el drama francés y el alemán del siglo XVIII han desarrollado conflictos trágicos a partir del motivo del matrimonio secreto. J. Ch. Brandes explotó la ya tradicional combinación con el motivo de la rivalidad, que, en su drama *Olivie* (1774), surge entre la hijastra, casada en secreto, y la celosa madrastra, cuya intriga fracasa, sin embargo, al morir ella misma víctima del veneno destinado a la rival, al paso que en el drama *Natur und Liebe im Streit* (1780) de B. Ch. d'Arien una parecida rivalidad entre la esposa secreta de un príncipe heredero y su prometida, de igual rango que él, termina al reconocer esta última con su nobleza de espíritu el matrimonio morganático. Con *Les Intrigants* (drama, 1787) de Dumaniant se presenta uno de los raros casos en los que la destrucción del matrimonio secreto se efectúa por los amantes primitivos mismos: el infame marido obliga a su esposa secreta, cuanto ésta ha envejecido, a hacerse pasar por hermana de él. La función de reclamo que el motivo también tiene para conflictos no inherentes a éste la representa de un modo gráfico la popular comedia sentimental de P.-C. Nivelles de la Chaussée *Mélanide* (1741), en la que un padre se hace rival de su hijo, desconocido por él, a causa del matrimonio secreto con una mujer hace tiempo dada por muerta, a la que él vuelve a través de este conflicto.

Cuando los conflictos planteados fueron perdiendo acritud, la función que tiene el motivo, desarrollada en la dramática española, de provocar la intriga pudo adaptarse sin más al espectáculo y teatro burgués del siglo XVIII y proveerse de soluciones armonizadoras. A tal efecto, la situación de la cita pasó a segundo plano, por razones ya de decoro. Una de las partes, en el enlace matrimonial secreto, es solicitada en matrimonio por otro pretendiente y se defiende de esta petición sin traicionar el secreto, hasta que en el último instante su descubrimiento soluciona el conflicto (L. de Boissy, *Les Amours anonymes*, 1735, *Le Mari*

garçon, 1742, *L'Epoux par supercherie*, 1744; C.-J. Dorat, *Le Célibataire*, 1775). Si la acción opuesta es representada no tanto por el pretendiente cuanto por un padre que proyecta para su hijo otro casamiento, al final hay que confesar al padre el matrimonio ya consumado, y en esto tiene que proceder con mucho tacto el declarante, para evitar que se le desherede, pero al mismo tiempo tiene que mostrarse firme para que el padre no pueda declarar nulo el matrimonio (Destouches, *Le Triple mariage*, 1716; M. Guyot de Merville, *Le Consentement forcé*, 1738; J.-L. Brousse-Desfaucherets, *Le Mariage secret*, 1786). Un ejemplo típico de este planteamiento burgués del conflicto y su solución lo ofrece la ópera, en otro tiempo en boga, de D. Cimarosa *Il matrimonio segreto* (1792): el amor de un noble no hacia la segunda hija de un comerciante destinada para él, sino hacia la hija mayor, casada ya en secreto con el contable de su padre, provoca la amenaza de encerrar a ésta en un convento, el intento de rapto por parte del marido, los celos y recelos de la hija más joven y la aparición del padre en el momento de la cita de la muchacha sospechosa; ésta confiesa entonces, junto con su marido, su matrimonio, al que el padre se ve obligado a acceder en atención a las prendas de su empleado.

Con la revolución sentimental de la segunda mitad del siglo XVIII, volvió a adquirir un papel decisivo la relación amorosa secreta entre solteros, no sellada por un matrimonio. El propio jefe de esta revolución de las pasiones «naturales», J.-J. Rousseau, situó esta relación en el punto central de su novela *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), haciendo que las cartas de los amantes y sus encuentros cada vez más íntimos culminaran en una escena nocturna en la que ambos sucumben al poder del sentimiento, un desvarío que Julia expía en un matrimonio convencional —si bien nimbado por el mutuo respeto—, y Saint-Preux con la renuncia y de momento también con el destierro. Si los autores de la época del Sturm und Drang situaron las relaciones amorosas secretas a menudo bajo el motivo de la seducción, ello supuso una subordinación a otra temática, ya que no significaba la realización suprema del deseo de dos personas, aunque ésta condujera con frecuencia a consecuencias trágicas, sino que representaba el preludio negativo para el enfrentamiento entre —seductor y seducida. Goethe, cuyo *Fausto* (drama aparecido a partir de 1772) no es un seductor sino un arrebatado por la pasión, prescindió de la

noche amorosa, que constituye el punto culminante de la llamada tragedia de Gretchen (Margarita), pero en la escena de la cárcel aparece la primera noche de amor de la que se originaron su culpa y su desgracia, ante la presencia interior de Gretchen, y cuya mañana se funde en su fantasía con la mañana de la ejecución. Forma más intensa aún dio Goethe a la unión secreta en la historia (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1795), narrada según las memorias del Mariscal de Bassompierre, que trata de una casada burguesa que se ofrece ella misma al mariscal pero se niega a acudir por segunda vez al lugar de la cita, dudoso y humillante para ella; el mariscal vuelve a encontrarla luego —probablemente— muerta por la peste. Están excluidos el marido y sus posibles reacciones y el suceso se centra por completo en la entrega única de la mujer, entrega libre de especulaciones para un futuro y que lleva en sí misma su recompensa; con parecida razón de ser apareció ya en *La habitación occidental* de Wang Shih-fu y fue recuperada por la literatura moderna.

Frente a esto, las obras de mediados del siglo XIX vuelven a operar con el acreditado aparato de intrigas, por ejemplo en combinación con la — rivalidad, cuya tensión se resuelve en la ópera *Norma* (1831) de F. Romani/V. Bellini, porque la sacerdotisa Norma con su propio sacrificio recupera para la rival al amado, el romano Sever, enemigo del país; una restitución y descubrimiento de su vínculo que sólo puede realizarse con la muerte común en la hoguera. En E. Scribe/E. Legouvé (*Adrienne Lecouvreur*, drama, 1849) se invierte la misma combinación del motivo en el sentido de que la relación secreta entre el duque de Sajonia y la actriz se destruye por el ramillete envenenado que envía una rival de ésta. Stendhal (*La Chartreuse de Parme*, novela, 1839) aprovechó, por el contrario, la posibilidad de una combinación con el motivo del — voto de castidad, que impide al clérigo Fabrice del Dongo convertir su felicidad amorosa secreta con Celia en pública y duradera y le induce incluso a destruirla raptando su hijo a la mujer, que entretanto se ha casado.

Hacia finales del siglo XIX el motivo tomó la forma de un esquema que hacía aparecer la relación amorosa secreta como punto culminante de una vida por otra parte insatisfecha o que se extingue pronto. Para hacer verosímil el carácter de vivencia única y su impulso primario, el proceso se situó lejos de la frivolidad de la vida moderna. Th. Storm y A. Strindberg aprovecharon, el uno para

la acción interna de *Aquis submersus* (novela corta, 1876), distanciada en el siglo XVII, y el otro para el drama que se desarrolla en el mundo campesino de Dalarna (*La novia de la corona*, 1902), aprovecharon —repito— la concurrencia de este motivo con el semejante del — conflicto amoroso por la procedencia de familias opuestas, concurrencia que pone de relieve la desesperación del amor. Tanto el niño que procede de la noche de amor rodeada de peligros en el cuarto de la torre como el procedente del matrimonio de conciencia de Kersti y Mats son víctimas de la pasión combinada con la desesperación por presión de las circunstancias: en Storm el niño se ahoga en el momento del tardío y desconcertante encuentro de la pareja, en Strindberg la madre asesina al hijo, testimonio oculto de su relación amorosa, precisamente cuando las familias están a punto de acceder a la boda. Sumergidos por entero en la atmósfera de la vivencia amorosa única se hallan el destino de la joven turca (P. Loti, *Aziyadeh*, novela, 1879) que sólo por unas horas puede escapar del harén del viejo traficante para ofrecer su amor al oficial de marina extranjero, y luego desaparece en la confusión de la guerra, el de la ingenua y sensual Anita (M. Halbe, *Jugend*, drama, 1893), que inmediatamente después de la noche de amor con el estudiante cae abatida por la bala de su hermano, enfermo mental, y el de la niña necesitada Heimchen (H. Sudermann, *Johannisfeuer*, drama, 1900), que experimenta con el futuro yerno del hacendado la realización de su vida, que lleva de antemano el sello de la renuncia. Incluso en la obra satírica de C. Sternheim se hace valer el «patético» motivo cuando Thekla Hicketier (*Bürger Schippel*, drama, 1913) experimenta en la relación secreta con un príncipe la autorrealización y vuelve resignada a su existencia burguesa. La satisfacción del amor única en la noche de verano, que ya trató Sudermann, vuelve a aparecer en la novela del finlandés F. E. Sillanpää *Sol de la vida* (1916), mientras que una vivencia parecida en el drama de M. Frisch *Santa Cruz* (1946), como promesa nunca fructificada de una noche en el Pacífico, amenaza convertirse en peligro a la pareja que vuelve a encontrarse más tarde. En la situación única de una marcha hacia la muerte puso A. Goes (*Unruhige Nacht*, relato, 1950) la breve felicidad de un oficial que se encuentra de camino a Stalingrado y, protegido por un cura castrense, celebra en el cuartel de éste la noche de bodas con su prometida, una enfermera.

El motivo aparece cargado con un nuevo explosivo de crítica social cuando H. Böll en vez de los tradicionales adversarios en forma de familiares pone a la sociedad, para la que sería un delito digno de muerte la relación amorosa —si ésta se manifestara— con un prisionero de guerra soviético (*Gruppenbild mit Dame*, novela, 1971), y la noche de amor de un hombre buscado por la policía (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, relato, 1974) motivo de persecución y difamación, de suerte que la difamada recurre al asesinato.

L. Seibold, «Studien über die huote» (*Germanische Studien*, 123), 1932; W. C. Holbrook, «Secret Marriage in XVIIIth Century Comedy» (*Modern Language Notes*, 53), 1939; A. Th. Hatto, «Das Tagelied in der Weltliteratur» (*Dr. Vierteljahrsschrift f. Literatur- und Geisteswissenschaft*, 36), 1962; del mismo, *Eos, An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Den Haag/Londres/Paris, 1965.

Repatriado.—El regreso al hogar de un hombre que ha estado mucho tiempo lejos de la patria y de la familia constituye una de esas situaciones vitales plenas de tensión que acaecen constantemente y atraen sobre sí el interés de quienes lo presencian. El periodo de viajes de negocios, la expedición por mar, sobre todo las guerras y en su consecuencia las heridas y el cautiverio motivan a menudo una separación de los familiares de tal trascendencia que por ambas partes se producen alteraciones que convierten la deseada vuelta al hogar en un problema y una decepción. La propiedad —entre soberanos también la soberanía— puede haber pasado a otras manos, las revoluciones políticas pueden haber creado otras condiciones de vida, pueden haber muerto familiares próximos o haber cambiado su disposición de ánimo, la novia y la mujer pueden haber contraído nuevos vínculos. La actitud de rechazo de los que han quedado en casa puede llegar —especialmente en el caso de una noticia equivocada o falsa de muerte— hasta no querer reconocer al ausente y negar su existencia. Este a su vez es posible que se haya convertido realmente en otro, se guía por una falsa imagen del recuerdo o ha perdido incluso la conciencia de la propia existencia anterior. La cuestión será saber si el repatriado, después de todo, asumirá la lucha contra estas resistencias, si fracasará en ella trágicamente o si vencerá; un caso modelo que la literatura, especialmente en y después de periodos bélicos, ha ensayado constantemente. Además es muy

importante para la variación saber qué función social o familiar del repatriado prevalece, la del soberano o dueño, la del padre, la del hijo o —como en la mayor parte de todas las obras literarias sobre repatriados— la del amante y marido.

El más famoso repatriado de la literatura universal es † Ulises, en continuas andanzas y sin embargo siempre nostálgico, de tal suerte que ya Dante (*La Divina Commedia*, 1306/21) opinaba que nunca regresó, y otros autores hicieron que se marchara de nuevo de la meta alcanzada por insatisfacción interna en quedarse. En Homero (*Odisea*, s. VIII a. de C.) vuelve sin embargo al hogar y como soberano y esposo ve en peligro todo aquello en lo que se apoyaba su sentimiento patriótico: su propiedad está abandonada, la mujer sin duda le es fiel pero está expuesta a una bandada de pretendientes alrededor de ella y del trono, el hijo y heredero se halla desplazado e impotente. Ulises, desconocido y también irreconocible en la figura —a él conferida por Atenea— de un — mendigo, consigue recuperarlo todo con astucia y valor. En cambio, encuentra preparada su ruina aquel otro repatriado de Troya, cuya mujer mientras tanto compartió con un rival la soberanía y el lecho: Agamenón, a quien la cobarde pareja de Clitemestra y Egisto recibe con el arma asesina poniendo fin a su vida y a todas sus pretensiones.

Con estos dos esposos repatriados de la leyenda griega la literatura germánica equiparó un repatriado que es reclamado sobre todo como padre. El viejo † Hildebrando, que compartió el destierro con su señor y luego al frente de un ejército dispuesto a la reconquista se encuentra con su hijo defendiendo el país y que sin querer reconocerle le trata despectivamente, tiene que aceptar conscientemente la provocación y matar al que era fin y esperanza de su venida a casa: el heredero.

El *Evangelio de san Lucas* contribuyó a las variantes con la situación emotiva del regreso del hijo que disipó en el extranjero su herencia hundiéndose en la más baja escala social y luego vuelve arrepentido a su padre, que le acoge con benevolencia y aplaca al otro hijo bueno, que se había quedado en casa pero ahora está envidioso por el amor de su padre al hermano.

En la épica medieval cortesana el regreso eventual del caballero errante constituye un acontecimiento venturoso y sin problemas a tono con el desenlace fundamentalmente armonioso, mientras que el precortesano *Herzog Ernst* (hacia 1180), inspirado en acontecimientos históricos e imitando

el perdón del príncipe Liudolf, asemejó a la vuelta del 1 hijo pródigo la del — rebelde Ernst, que sin darse a conocer se arroja «sumiso y descalzo» a los pies de su padrastro el emperador durante la misa de Navidad en la Catedral.

En cambio el motivo del repatriado se hizo valer en la balada popular europea con numerosas variantes, que tratan casi exclusivamente el reencuentro del hombre —casi siempre desconocido al principio— con la mujer amada y que luego fueron adoptadas y desarrolladas por la lírica culta, por la narración y a veces también por el drama. Una parte relativamente pequeña de estas canciones tiene un final reconciliador y se conforman con una prueba a que el repatriado somete a la muchacha o a la mujer, bien sea contando los horrores de la guerra y reconociendo su recuerdo compasivo en los lejanos seres queridos (*When wild war's deadly blast was blawn*; J. P. Hebel, *Der Bettler*, poema, 1803) o haciéndole propuestas que ella rechaza por fidelidad (*Le Retour du mari*), informándole de la muerte del hombre amado (*A bella Infanta*, romance portugués) o contando que éste se ha casado en tierras lejanas y sabiendo que la muchacha le desea desinteresadamente la felicidad (*Es sah eine Linde ins tiefe Tal*, canción popular). Por su parte también el repatriado puede ser examinado con vistas a su identidad por la muchacha o la mujer (*El reconocimiento*, canción griega). La existencia de un amante provoca la venganza sangrienta en la infiel como sucede en la canción italiana *Chi bussa alla mia porta* o en el drama de Lope de Vega (1562-1635) *El sufrimiento de honor*, en el que el marido, recelando de una venganza abierta, se pone a servir, sin darse a conocer, en su propia casa, apuñala al galán en una pelea fingida, estrangula a su mujer y sólo entonces se presenta oficialmente como repatriado. Un desenlace entre divertido y amargo a esta situación se lo dio, por una parte, la *farsa del niño de nieve* existente en versión latina (*Modus Liebinc*, s. X/XII), francesa y alemana, en la que un comerciante que vuelve de un largo viaje encuentra aumentada su familia con un niño, cuyo origen atribuye su mujer a un copo de nieve ingerido por ella y que años más tarde no regresa de un viaje con el marido porque el niño se ha derretido con el sol del sur, y por otra parte la fábula *Faustin* (1759) de Lessing, que hace que el comerciante, además de los niños existentes, se encuentre con «dos más» como «una bendición de Dios».

Con más frecuencia la situación cambia de tal

manera que el hombre, que ya no es esperado y al que tal vez por error se le da por muerto, encuentra a la novia como mujer de otro o a la esposa en un nuevo matrimonio. Casi siempre se aparta luego resignado y se marcha de nuevo a lejanas tierras o a la guerra (J. v. Eichendorff, *Der letzte Gruss*, poema, 1834; M. Prévost, *D'siré*, novela corta, hacia 1895). No pocas canciones llegan sólo hasta la noticia de que la mujer amada se ha perdido para el repatriado; no dicen nada sobre la reacción de éste, como la canción popular rusa *El guerrero repatriado*, otras reproducen sólo la queja del hombre sobre la infidelidad sufrida (*Es steht ein Baum im Odenwald*). La razón de la infidelidad de la mujer es muchas veces la insistencia de los parientes en un nuevo matrimonio como por ejemplo en la novela corta *L'honnête femme à deux maris* (*Cent nouvelles nouvelles*, 1462), cuya protagonista, después de la reaparición de su marido, muere desesperada por su perjurio. También en esta variante existe la posibilidad de que el marido no se resigne sino que se venga (*Falsche Liebe* y *Es stehen drei Sterne am Himmel*, canciones populares alemanas).

Un renuevo lateral de esta variante surge cuando el motivo del repatriado se asocia con el de la — esposa difamada, una combinación que casi siempre termina con la venganza sangrienta del marido, bien porque la suegra ha difamado a su nuera (*Janja, la hermosa*, canción servia) o porque un rival provoca con su presunción la ciega ira del marido (*Gli anelli*, canción italiana; *Manuel y el jentzaro*, canción griega).

La delicada situación de un retorno que se produce precisamente en el día de la boda de la prometida o de la mujer se repite con especial frecuencia en la literatura. También en este caso es posible tanto el desenlace resignado (P. Féval, *La Chanson du poirier*, narrac. 1869) como el sangriento (*Le Retour du cavalier*, canción francesa), incluso un suicidio del repatriado (*El inesperado convidado a la boda*, canción sueca); pero el desenlace adecuado de la trama está en la reunificación de los amantes o esposos. Esta variante corresponde al tipo del retorno de Ulises y alcanza desde ahí hasta el drama *Trommeln in der Nacht* (1922) de B. Brecht. La literatura popular formularia prefiere un arreglo entre los amantes que da a la mujer, pasados unos años, el derecho a contraer nuevos vínculos, y el acuerdo de una señal de reconocimiento por la que el repatriado de a conocer su llegada. Esta variante desarrolló en la leyenda del

conde repatriado una especial derivación histórico-argumental, cuyo brote más antiguo tal vez haya que buscarlo en una narración tomada del *Dialogus miraculorum* (1219/22) de Cäsarius von Heisterbach, narración que forma el núcleo de la posterior *Wendelgard-Legende* (N. Frischlin, *Frau Wendelgard*, drama, 1580), de la *Lied vom edlen Möringer* (1459) y de la *Bacqueville-Legende* (L. Richeome, S. J., *Le Pèlerin de Lorète*, 1604; Canción popular *Vom Markgrafen von Backenweil*; Dramas jesuíticos; C. Alyberg, drama, 1643). Aquí la variación específica está en que el hombre caído en cautividad durante una peregrinación, una cruzada o en la guerra contra los turcos no puede volver en un plazo dado, pero la noche antes de cumplirse el plazo se ve trasladado milagrosamente en virtud de su oración a las cercanías de su palacio, se presenta ante las puertas el día mismo de la boda de su mujer y gracias a la mitad de un anillo se da a conocer a su mujer, que acto seguido retorna a él. En forma secularizada se puede reconocer la leyenda en Boccaccio, *Decamerone*, X, 9 (1350/55), que hace que el hombre a quien se daba por muerto se vea trasladado por las artes de un mago encargado por Saladino a Pavia, donde la esposa ya casada declara su adhesión a él como verdadero esposo suyo. Sin este milagroso retorno se puede encontrar la trama fundamental en la narración versificada *King Horn* (hacia 1250) en inglés medio, en la que un desterrado vuelve al cabo de siete años con el tiempo suficiente para preservar a la amada de un matrimonio a la fuerza y vencer al rival, mientras que en el romance español *El Conde Dirlos* (1.ª mitad s. XV) un hombre dado por muerto llega justamente antes de una nueva celebración matrimonial de su mujer y el rival huye. El rasgo que aparece en *King Horn* de que el posible segundo esposo es un enemigo del primero se repite en versiones eslavas, así en la bilina *Dobrynia y Aliosha* (s. XV) como rivalidad entre Dobrynia y su hermano adoptivo, que trae la falsa noticia de la muerte siendo por eso apaleado por el repatriado, que también aquí se da a conocer por un anillo, y en la bilina *Solovei Budimirovich* (s. XV) basada en esta trama; en servio el motivo está representado con *La boda de Todor Jakâić* y *El cautiverio de Jankovič Stojan*.

La vivencia de las cruzadas, que constituye el fondo de no pocas narraciones de repatriado, fue también campo abonado para la leyenda medieval, supuestamente conocida en el s. XVI, del conde

de t Gleichen; esta leyenda traslada la ocasión del conflicto a la parte del repatriado que en Oriente recibió la noticia falsa de la muerte de su mujer y contrajo segundas nupcias con una mujer oriental que se trajo consigo a la patria. Aunque en versiones posteriores desaparece el rasgo eximente de la noticia de la muerte, la segunda promesa de matrimonio dada por agradecimiento a la mujer que le había ayudado a huir es admitida por la Iglesia, por la sociedad y por la propia primera mujer. La problemática de la repatriación, con la que aquí se une el motivo del — hombre entre dos mujeres, comienza después del retorno con el matrimonio triangular que sólo los modernos adaptadores del argumento convirtieron en tema principal.

En el siglo XVI, con el argumento del t Hijo Pródigo ganó en interés otra combinación de personajes. Desde que el naciente drama moderno descubrió un parentesco entre el contingente personal del argumento bíblico y el de la comedia romana, desde que el protestantismo convirtió en asunto propio el juego de la fe y de la gracia frente a la justificación por las obras y la pedagogía utilizó la génesis del hijo pródigo como ejemplo para muchachos y escolares, la trama experimentó una plenitud de adaptaciones ceñidas a la parábola y no muy diferenciadas por eso. El motivo no tomó nuevos aspectos sino cuando los autores se desligaron del modelo bíblico sustituyendo las fórmulas sencillas del arrepentimiento filial y del amor paterno indulgente por reacciones más complicadas. Así el desarrollo de la trama del hijo enriquecido que vuelve a casa sin darse a conocer y pide albergue a sus padres, quienes por codicia le asesinan, comienza con un Memorabile que aparece en 1618 simultáneamente en una versión inglesa (*News from Perin in Cornwall*) y en otra francesa (*Histoire admirable et prodigieuse*); en la versión inglesa se trata de un hijo pródigo arrepentido, un padre bueno y una segunda esposa del padre codiciosa, y en la versión francesa, de un hijo virtuoso, un padre duro y avaro y una madre inocente. La prueba —unida tan a menudo al motivo del repatriado— a que somete el desconocido retornado a los familiares se concibe como arrogante ofuscación, un pecado al que sucumben los padres de otra forma debido a su codicia. Habiendo sido transmitida la trama como «Exemplum» por autores jesuitas, recibió su primera versión realmente literaria en el drama de G. Lillo *The Fatal Curiosity* (1736), en el que el tema del hijo pródigo

queda desvanecido. La culpa del crimen recae claramente en la madre; la hermana casada, a la que se ha confiado el repatriado, descubre el crimen y los padres se suicidan. Tras ulteriores adaptaciones y traducciones que siguen a Lillo (H. Mackenzie, *The Shipwreck or Fatal Curiosity*, 1784; K. Ph. Moritz, *Blunt oder der Gast*, 1780), el drama fatalista de Z. Werner *Der vierundzwanzigste Februar* (1810) dio al argumento una nueva significación, creadora del género, ya que expuso el asesinato como expresión de una descomposición interna y de una maldición inherente a la familia y fijó la acción en el día fatalis que se anuncia mediante signos misteriosos. La tragedia de la víctima o — adversario desconocido volvió a actualizarse luego en la primera mitad del siglo XX (R. Brookes, *Lithuania*, 1915; K. Rostworowski, *Die Überraschung*, 1929), insistiéndose cada vez con más fuerza en los anfitriones asesinos, aunque en el nuevo punto culminante del desarrollo argumental, *Le Malentendu* (drama, 1944) de A. Camus, la madre y la hermana ocupan el primer plano como cómplices que tienen ya en su conciencia más asesinatos pero fracasan en este nuevo crimen la una por el sentimiento de haber faltado a sus deberes maternos y la otra por el desamparo en que queda tras el suicidio de la madre; sin embargo lo «fatal» de este retorno se busca también en la culpable actitud del hijo como tentador.

A partir del esbozo bíblico de la acción, el motivo del hijo pródigo fue posible también en combinación con el motivo de los — hermanos enemistados. En el siglo XVIII el hijo bueno que se había quedado en casa se transformó en un infame (Voltaire, *L'Enfant prodigue*, comedia, 1736), que mira codiciosamente a la herencia y a la novia del hermano, pero no logra sus fines a consecuencia del retorno del hermano mayor, que entra a su servicio sin darse a conocer; es un esquema de comedia que luego se repite con dos hermanastros como figuras centrales en la novela (H. Fielding, *Tom Jones*, 1749) y con alguna modificación también en el cuento (Ch. F. D. Schubart, *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*, 1775) y experimenta su conversión a lo trágico con el drama de Schiller *Die Räuber* (1781), que originariamente debió llevar el título de *Der verlorene Sohn*. Frente al modelo bíblico, con el retorno a casa se unió en Schiller, como ya en Voltaire y en Fielding y siguiendo en cierto modo una lógica interna del tema, el hecho de salvar a la mujer amada de un rival, cuyo papel ya desempeñó en la bilina *Dobry-*

nia y *Aliosha* el hermano adoptivo del repatriado.

Mientras que en las composiciones mencionadas hasta ahora con el motivo del esposo o prometido repatriado el rival era sólo una piedra del escándalo o un malvado que tenía que ser eliminado y por consiguiente no se desarrolló propiamente el motivo de la mujer entre dos hombres relacionado con el motivo del repatriado, esta combinación del motivo recibió en la novela *Das Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747-48) de Ch. F. Gellert una función decisiva, pues frente a la oposición por ejemplo entre Karl y Franz Moor el amigo burgués del conde desaparecido en la guerra rusa no es un rival y traidor, sino un fiduciario de su misma condición humana, que protege a la condesa de las asechanzas de un hombre influyente, se casa con ella pero más tarde la restituye al conde que ha vuelto y luego tras la muerte real de éste acepta de nuevo la sociedad conyugal. Junto a la resignación con que aquí se soportan los reveses de la fortuna y se cambian los compañeros de la vida, el tratamiento que del motivo hizo el siglo XIX ha de colocar en todo caso una resignación algo sentimental, así en la novela *Godwi* (1801) de C. Brentano cuando el repatriado Joseph, a cuya vista María, casada entretanto con otro por deseo de su padre, se precipita en el mar, se hace — ermitaño y más tarde halla consuelo en la educación del hijo de María, o cuando en el drama *Die Heimkehr* (1821), de Ch. E. Frhr. v. Houwald, el repatriado bebe él mismo el veneno destinado al segundo marido de su mujer al reconocer que la mujer y el niño llevan con éste una vida mejor que la que él mismo pueda ofrecer; cuando Chabert, al volver de la guerra (H. de Balzac, *Le Colonel Chabert*, novela corta, 1832) se decide a llevar una vida de vagabundo al descubrir que la mujer reniega de él por codicia, y muere en un asilo de pobres; o cuando al final el hiponcondríaco Apolonio Nettenmair (O. Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, narración, 1856), a quien el hermano le ha birlado la novia, no se atreve a tender la mano a la felicidad, una vez que el hermano ha recibido su merecido por su infamia. Al honrado soldado repatriado Kasperl (C. Brentano, *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, narrac. 1817), que se suicida después de haber sorprendido al padre y al hermanastro en un robo y haberlos entregado a la justicia, se le evita por lo menos la confrontación con la deslealtad del seducido Annerl, a la que su pundonor le hubiera impedido el camino, así como al engañado secretario (F. Heb-

bel, *Maria Magdalene*, drama, 1844), que sacrifica su vida en el — duelo con el seductor. Con el duelo de los rivales y la muerte del licenciado del servicio militar termina también el destino del pobre Tiruddu Macca (G. Verga, *Cavalleria rusticana*, novela corta, 1888, ópera de P. Mascagni, 1890), que en el amor a otro busca sobre todo compensación por la infiel Lola, pero es cautivado de nuevo por ésta y desafiado por su marido. La narración en verso de A. Lord Tennyson famosa en su tiempo, *Enoch Arden* (1864), con el marinero que observa, sin darse a conocer, la felicidad conyugal de la amada y no identificado sino después de su muerte, constituye tal vez el punto culminante de la temática sentimental de la renuncia. Las exposiciones en romances del siglo XIX coinciden hasta en los detalles con los rasgos que ya resuenan en las canciones populares, así cuando el marinero dado por desaparecido y el segundo marido se reparten entre sí los hijos de la mujer (G. de Maupassant, *Le Retour*, novela corta, 1884) o la nuevamente desposada se mata, para restituir la fidelidad a su primer marido (H. Eulenberg, *Belinde*, drama, 1912). La imitación epigonal de modelos germánicos primitivos, que describen tal vez el encuentro del repatriado, que reclama al hijo y heredero, con la esposa abandonada que se sacrifica a su odio (H. Schnabel, *Die Wiederkehr*, drama, 1912) o del hijo insolente con el padre desconocido, que en el momento de morir se considera relevado y renuncia a la soberanía (H. Franck, *Herzog Heinrichs Heimkehr*, drama, 1911), apenas lo disimula una adopción meramente rutinaria del motivo.

Por el contrario la vuelta de Leonhard Hagenbucher al hogar, en la novela *Abu Telfan* (1867) de W. Raabe, puso al descubierto aspectos nuevos o desarrollados sólo de una manera rudimentaria hasta entonces. No se trata ya de conflictos conyugales ni de catástrofes familiares, sino de un hombre a quien en el extranjero se le ha ensanchado el horizonte y vuelve a casa para llevar una vida que se ha ido estrechando o que siempre ha sido estrecha hasta que se le cierra y pronto le parece peor que el cautiverio en las montañas de la luna en África, del que ha escapado. El retorno de Hagenbucher al hogar actúa como preludio de aquellos destinos de repatriados que después de las dos guerras mundiales tomaron forma en la literatura del siglo XX. Los cambios producidos en ambas partes son de fuerza mayor y están más allá de toda culpa. El repatriado no es capaz de transfor-

mar el retorno físico en retorno espiritual, ya que no puede referirse al punto antiguo. Lo que tuvo que hacer y sufrir en la guerra ha hecho perder su equilibrio interno, anda fluctuante entre la sobreestimación y subestimación de sí mismo y comprime este estado mediante la hipersensibilidad y el sentimiento de superioridad moral, para el que sin embargo no le da apoyo alguno su posición en la sociedad. Su necesidad de seguridad se ve contrarrestada por la vinculación a su experiencia, pues ésta a pesar de sus horrores, le ha ampliado su visión y le ha elevado por encima de la vulgaridad burguesa. Esta vivencia levanta barreras entre él y sus familiares y le hace mirar el pasado. También la habituación al mandato y a la vida en comunidad le dificultan la vida civil, en la que se ve relegado sobre sí mismo. Finalmente se siente unido a aquellos con los que soportó todo eso y que en parte perdieron su vida. La patria y la familia, en cambio, han aprendido a vivir sin él y muestran su escepticismo e incluso su rechazo frente a la actitud de él, la toman con bastante ligereza por disfrute de la vida después de la guerra. El sentimiento de estar al margen y de sacrificio inútil producen en el repatriado resentimiento y resignación o también acciones contrarias. Para los repatriados de la Segunda Guerra Mundial la falta de esperanza es aún más radical, la decepción es aún más grande a través del mundo físico y espiritual en ruinas y faltan los intentos de dar un sentido o incluso una categoría de heroicidad a la vivencia sufrida.

La literatura sobre repatriados surgida preferentemente en Alemania después de la Primera Guerra Mundial documenta un problema actual o tanto por el valor de la obra individual cuanto por su profusión. La pasividad, que es en general el signo distintivo del personaje central, se hace especialmente intensa cuando el repatriado, que se ha vuelto innecesario por la situación modificada de la propiedad o por una nueva vinculación de la mujer, no se da a conocer y desaparece en el incógnito (E. Ertl, *Der Halbscheit*, narrac., 1924) o se suicida (S. Graff, *Die Heimkehr des Matthias Bruck*, drama, 1933). Otros fracasan tras largos esfuerzos de reintegración en el matrimonio, familia y sociedad, porque se sienten despojados de su energía vital y con su miseria impelen a la muerte incluso a la mujer (E. Toller, *Hinkemann*, drama, 1923), que entretanto se ha independizado mentalmente (J. Wassermann, *Faber oder die verlorenen Jahre*, novela, 1924), le decepciona por su afán de

vida (G. Menzel, *Toboggan*, drama, 1928) o pertenece a otro (L. Frank, *Karl und Anna*, drama, 1927). *Karl und Anna* es uno de los pocos dramas de repatriados de los años veinte que desarrolla su elemento trágico a partir del reencuentro con la mujer: se trata de dos repatriados, de Karl, que en el cautiverio ha asimilado el papel del compañero que regresa al hogar así como su amor a Anna y del que luego Anna sospecha que no es Richard por el que Karl se hace pasar, y del marido Richard, que llega más tarde y tiene que renunciar. Otros repatriados sienten que la patria, a pesar de sus hermosas frases, no puede utilizarlos y que están marginados (H. v. Chlumberg, *Wunder um Verdun*, drama, 1931; W. E. Schäfer, *Das Regimentsfest*, narrac., 1933; E. Wiechert, *Der Wald*, novela, 1935). Después de la Segunda Guerra Mundial el suboficial Beckmann (W. Borchert, *Draussen vor der Tür*, drama, 1946) se ve excluido en todas partes e incluso, en su intento de suicidio, el río le devuelve a tierra; y otro repatriado (K. Wittlinger, *Kennen Sie die Milchstrasse?*, comedia, 1956) encuentra empleo como piloto de la muerte en las ferias para llegar a una lejana estrella de la que nadie puede expulsarle.

Otras variantes del motivo muestran al repatriado en el hechizo de la guerra, de los compañeros y de los muertos, de tal suerte que se evoca el viejo rasgo del despertar del guerrero, de Ulises, que parte de nuevo a lejanas tierras con el remo al hombro. La propiedad, la profesión y la mujer pueden retroceder ante una vinculación a los compañeros del terror (F. Moeschlin, *Wir wollen immer Kameraden sein*, novela, 1926); W. Bergengruen, *Der goldene Griffel*, novela, 1931; M. Ziese, *Siebenstein*, drama, 1932; E. E. Dwinger, *Wir rufen Deutschland*, novela, 1932; L. Tügel, *Pferdemusik*, novela, 1935; G. Grabenhorst, *Regimentstag*, narración, 1937), y puede producir un desarraigo interior (E. M. Remarque, *Der Weg zurück*, novela, 1931), un desconcierto mental (Moeschlin) o la vuelta al militarismo (Ziese; H. Johst, *Schlageter*, drama, 1933). También el soldado Kragler (B. Brecht, *Trommeln in der Nacht*, drama, 1922), decepcionado por la infidelidad de la novia e incitado por el redoble de tambores en su interior, se siente arrebatado casi a una rebelión como la de Espartaco, pero se salva resueltamente en una isla de felicidad privada tras haber recobrado a Ana. Muchas veces es la mujer enfermera la que le hace al repatriado volver a echar raíces en la vida (W. Schmidtbonn, *Der Geschlagene*, drama,

1920; G. Grabenhorst, *Die Gestirne wechseln*, novela, 1929; B. v. Mechow, *Vorsommer*, novela, 1934; E. Wiechert, *Die Majorin*, novela, 1935; A. Schaeffer, *Heimgang*, novela corta, 1935), en otros casos es la vuelta a la naturaleza y a la vida sencilla, motivo típico de la época de los años veinte y treinta (P. Ernst, *Der Schatz im Morgenbrots-tal*, novela, 1926; I. Seidel, *Brömseshof*, novela, 1928; E. E. Dwinger, *Das letzte Opfer*, novela, 1929; H. Ch. Kaergel, *Atem der Berge*, novela, 1933; F. Griesse, *Das letzte Gesicht*, novela, 1934; L. Tügel, *Sankt Blehk oder die grosse Veränderung*, novela, 1934; E. Wiechert, *Das einfache Leben*, novela, 1939). Otro medio de reencuentro es una idea comprometida, que exija energías (H. Steguweit, *Der Soldat Lucas*, narración, 1926; G. Frenssen, *Geert Brügge*, drama, 1935), que también puede recibir su ejemplaridad de las fuerzas de la tradición familiar (I. Seidel, *Len-nacker*, novela, 1938).

En algunas obras se amplía la vivencia del repatriado hasta examinar a fondo los ordenamientos humanos y relaciones interhumanas en general, y el repatriado, que entra en la vieja estructura social con visiones nuevas, tiene entonces aquella misión depuradora y orientadora que ya a Ulises le permitió purificar su casa. J. Giraudoux en la novela *Siegfried et le Limousin* (1922) con el relato del escritor francés que por una herida de guerra perdió la memoria convirtiéndose en un político alemán ejemplar, demuestra que las dos peculiaridades nacionales contrapuestas tienen lugar en el alma de un hombre, que luego, tras la aclaración de su identidad, también quiere unir en sí las dos mentalidades, que en la trama —trazada con más agudeza— de la dramatización (*Siegfried*, 1928) están encarnadas por dos mujeres, de suerte que también aquí se produce de nuevo la antigua combinación del motivo con la situación del — hombre entre dos mujeres. El drama de J. Anouilh *Le Voyageur sans bagage* (1937), inspirado en Giraudoux, resuelve la problemática de la pérdida de la conciencia haciendo que el repatriado tenga que reconocer su viejo Yo como brutal y sin escrúpulos, del que huye siguiendo la llamada no de su familia sino de un niño forastero y huérfano que le reclama como pariente. La hipocresía de la familia, de la que sólo a duras penas se sustrae el repatriado de Anouilh, también es des-enmascarada y combatida implacablemente por el inválido de guerra Edward Allison (A. Döblin, *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende*, no-

vela, 1956) abriendo abismos que sólo pueden salvarse ante la muerte. Al lado de los repatriados de la guerra se colocan, después de la Segunda Guerra Mundial, los que vuelven del exilio, de la resistencia y de la prisión, igual que los ignorados y rechazados precisamente por aquellos por cuyo bien-estar se sacrificaron (I. Silone, *Una manciata di more*, novela, 1952) o cuyas leyes obedecieron (I. Silone, *Il segreto di Luca*, novela, 1956).

W. Splettstösser, *Der heimkehrende Gatte und sein Weib*, tesis, Berlín, 1898; A. L. Jellinek, *Das Motiv vom heimkehrenden Gatten in der deutschen Dichtung*, tesis, Viena, 1903; M. Eberle, *Die Bacqueville-Legende*, tesis, Berna, 1917; H. Röttger, *Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der deutschen Literatur seit 1890*, tesis, Bonn, 1934; L. Heubner, «Das deutsche Heimkehrerdrama» (*Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 4), 1936; W. Neumann, *Grundzüge der Technik des Heimkehrerdramas*, tesis, Jena, 1936; J. Bezdeka, *Der Heimkehrer in der Dichtung der Gegenwart*, tesis, Viena, 1941; F. Brassard, «Le retour du soldat et le retour du voyageur» (*Journal of American Folklore*, 63), 1950; W. Anders, *Der Heimkehrer aus zwei Weltkriegen im deutschen Drama*, tesis, Univ. of Pennsylvania, 1951; H. Moenkemeyer, «The Son's Fatal Home-Come in Werner and Camus» (*Modern Language Quarterly*, 27), 1966; M. Kosko, «Le fils assassiné» (*Academia Scientiarum Fennica, F. F. Communications*, Vol. 83, Nr. 198), Helsinki, 1966.

Rival — Hermanos enemistados, Los; Rivalidad; Conflicto entre padre e hijo.

Rivalidad.—Rivalidad significa lucha por obtener el favor y la posesión de una persona amada y deseada. Si esta lucha competitiva no se resuelve de una manera rápida y terminante mediante una decisión de la persona cortejada, se hace sentir el afán de eliminar de una manera u otra al adversario molesto y quizás o incluso realmente afortunado. La eliminación del rival se debe a los celos incontrolados, a un instinto de odio que pretende deshacerse del enemigo con la esperanza secreta de que la persona deseada corresponderá luego al criminal o por lo menos el rival será tan desgraciado como el celoso mismo se siente. El propósito de exclusión tampoco puede vacilar en exterminar al adversario y con frecuencia, en su egoísmo y estrechez de miras, tampoco toma en consideración los sentimientos de la persona supuestamente amada, que, si realmente ha ofrecido al rival su afecto, tiene que sufrir sin duda por la separación de él; la eliminación del rival está pensada a veces incluso como venganza por el rechazo sufrido por

parte de la persona cortejada, ante la que no se detiene el odio del ofendido.

El motivo de la rivalidad, que se basa en la tendencia humana a los celos, se manifiesta como una constante literaria que se extiende con una frecuencia casi uniforme a través de los siglos independientemente de los cambios políticos, sociales y culturales. El criminal por celos puede ser un hombre o una mujer, en cualquier caso los métodos de su proceder contra el rival son diversos según el sexo. Puede estar o no unido ya por un matrimonio, los celos rebasan tales vínculos. Sólo hay que excluir uno de los casos en que un marido elimine, como a rival suyo, al amante de su mujer, ya que aquí, en la mayoría de los ejemplos, el motivo del — honor conyugal herido es determinante, al que en todo caso se añaden los celos para reforzarlo. Mientras que cualquier otro crimen pasional de un hombre o de una mujer es un delito para el que a veces hay acaso comprensión humana pero no una disculpa moral o legal, el proceder del marido contra el perturbador de su matrimonio fue considerado hasta hace muy poco no sólo como derecho sino incluso como deber. Su enemistad se ensaña con el adúltero porque éste le ha privado de su más íntima propiedad, de su esposa, hiiriéndole así en su honor viril; la restitución de este honor se refiere no sólo al rival, sino también a la mujer, de la que por lo menos se distancia un esposo herido en su honor y a la que también el derecho le autoriza en muchos casos a castigar. Si, por el contrario, era una mujer casada la que eliminaba a su rival, o sea a la amante de su marido, este hecho tenía el mismo valor que cualquier otro delito pasional de un hombre o de una mujer. A diferencia del hombre con su código de honor, que le comprometía pero a la vez también le protegía, la mujer no podía alegar, para eliminar a la rival, el argumento de la salvaguardia y restitución de su honor, pues no tenía el mismo derecho de propiedad sobre el hombre que éste sobre la mujer, y su honor no se vulneraba en modo alguno por las relaciones extramatrimoniales de su marido; aquí seguían influyendo derechos masculinos basados en la poligamia. Antes la mujer podía de todos modos querellarse contra el marido por infidelidad; pero aun en el caso de adulterio probado el marido salía a salvo con una ligera multa. Así, a la esposa no le quedaba otro camino frente al esposo, igual que a la soltera frente al amante dudoso o infiel, que la defensa personal recurriendo a la eliminación de la rival, cosa dudosa tanto desde un

punto de vista moral como en sus perspectivas de éxito.

El motivo de la rivalidad se organiza de un modo parecido casi independientemente de la circunstancia personal, es decir, de si el delincuente por celos es de sexo masculino o femenino, de si está casado o soltero. Las situaciones de poder, que dan al criminal por celos una ocasión incomparablemente mayor de eliminar al enemigo que al que no tiene poder, han cambiado sin duda de aspecto, pero no han desaparecido en modo alguno. Los medios con que un celoso se deshace de un rival son la violencia, la extorsión y la calumnia, a veces también la adulación, y requieren intrigas sutiles, en las que ni la víctima ni la persona cortejada noten la mala intención del rival. Forman la estructura la situación, de la que parte el acto, y el fin por cuya causa se realiza.

Si se trata de un acto de desesperación —cometido en la pasión a veces— dictado por el conocimiento de que no existe ninguna esperanza de que el rival deje legalmente a la persona amada, el odio se descarga con una violencia no disimulada, que a veces también incluye a la persona deseada, que prefiere no vivir a pertenecer a otro, y en esta violencia le es indiferente al autor lo que después suceda. Por detrás de la eliminación de Agamenón, al regreso de Troya, por su mujer Clitemnestra y su amante Egisto es imaginable todo un tejido de hilos psicológicos, que en la *Odisa* de Homero en general y en particular para la participación de Clitemnestra en el crimen no queda claro; sin embargo el *Agamenón* de Esquilo (458 a. de C.) permite reconocer claramente el arrebato de celos de la esposa cuando el — repatriado Agamenón le encomienda a Casandra, que había traído consigo. Tras el crimen, que primordialmente iba dirigido al esposo infiel, pero luego también a la rival y por eso comporta más un carácter vengativo que defensivo y celoso, la esposa, que no muestra arrepentimiento alguno, confiesa incluso que los amores de su marido con Criseida y Casandra han desatado su odio. En cambio, según la tragedia de Séneca de igual título, Egisto, a quien interesa más eliminar al rival en el poder que en el amor, aparece generalmente como cómplice motor, pero no ejecutor del crimen. Con mucha más claridad se presenta como acto de rivalidad la eliminación de la princesa corintia Creusa por la celosa esposa — Medea (Eurípides, *Medea*, tragedia, 431 a. de C.). Medea se sirve de un ardid —el asesinato no sucede, pues, de un modo necesariamente espontá-

neo— pero el ardid no sirve para encubrir el asesinato, sino que le permite a Medea apoderarse, sobre todo, de su víctima: envía a Creusa una túnica envenenada con la que arde aquélla. Es un acto de desesperación, pues Medea ha comprendido que no puede recuperar a Jasón y así quiere herirle en lo que le es más querido, en su prometida y en sus hijos, que son al mismo tiempo los propios. Para entregarse a sus celos y a su venganza, no respeta los propios sentimientos, igual que la Clitemnestra de Séneca se causa dolor a sí misma con el asesinato del esposo, al que sigue amando todavía.

Las modificaciones de esta situación inicial —que acabamos de mostrar en dos ejemplos de la antigüedad clásica— de la esposa que tiene celos de una amante de su marido deben producirse allí donde la bigamia permitida se ve restringida por los derechos y sentimientos de la mujer. En el drama *Malavika y Agnimitra* del indio Kalidasa (s. IV/V) la mujer principal del rey Agnimitra hace encarcelar a una de sus esclavas al descubrir una inclinación incipiente entre ésta y su marido, pero luego se la presenta la misma a Agnimitra como segunda mujer, una vez comprobado que Malavika es una princesa, ya que, como se hace constar de un modo terminante, es deber de la mujer principal el agraciarse al marido con nuevas mujeres. Si se interpreta desde este deber la inicial exclusión de la rival, parece que ésta se ha debido a la vigilancia de la esposa sobre el honor de su marido y a la igualdad de clase de sus mujeres; sin embargo, la marcada referencia a este deber hace sospechar que los celos humanos tampoco pueden excluirse por una vida conyugal polígama y han influido en las acciones de la reina de manera inconfesada.

También el ulterior desarrollo de la variante del motivo presenta en su mayor parte mujeres rivales que proceden con violencia. En el poema medieval *La Châtelaine de Vergi* (ant. a 1288) la duquesa, mientras no conoce a ninguna rival, intenta vengarse como — mujer repudiada, al estilo de la mujer de Putifar, acusando ante su marido al caballero que la rechaza de intentar violentarla; pero cuando se entera de la relación secreta del caballero con la castellana, pone en vergüenza públicamente a la rival con alusiones a su relación amorosa, de tal manera que ésta cae muerta y su amante se mata a su lado; acto seguido el duque aplica a su mujer el castigo merecido. Ciertamente parentesco con Medea manifiesta el proceder de la reina en *Dalida* (1572) de L. Groto, drama renacentista influido por Séneca; la reina se sirve de un amante hasta en-

tonces rechazado, al que en adelante promete sus favores, para matar a la amante del marido y a los hijos de éste —que aquí no son los de la asesina sedienta de sangre, sino los de la amante—; la intención que siempre se repite de herir al infiel en lo que él más ama se refuerza aún más por el hecho de que el marido tiene que comer, siguiendo el modelo del banquete de Atreo, la carne de sus hijos, y el horror termina con que los desavenidos esposos se matan recíprocamente. También en el tratamiento que hace Lope de Vega del argumento de la *! Judía de Toledo* (*Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1616) le incumbe a la reina y esposa la tarea, motivada medio por celos medio por interés de Estado, de promover la eliminación de la amante de su marido, un crimen que aquí naturalmente no se le imputa por razones políticas. De Castro, admirador de Lope, imaginó a una joven reina (*Tragedia por los celos*, 1618/25) que intenta en principio reprimir sus celos y apartar de una ulterior relación con el rey a la amada de juventud de su esposo agraciándole y atrayéndole hacia la propia persona, la previene también de no dar motivo de sospecha, pero al final la apuñala cuando la rival, en contra de su intención original, suscita sus celos; el rey se separa de su mujer y le cede una parte del reino.

El crimen de una mujer soltera, que elimina a la rival también soltera, desde un punto de vista funcional apenas está arraigado en la acción de un modo diferente, pero produce un efecto aún menos excusable que el de la esposa humillada. Provisto con las nuevas posibilidades de matización psicológica, como las desarrolló la época del sentimentalismo, Lessing modificó y mudó de tono (*Miss Sara Sampson*, drama, 1755) el antiguo argumento de *! Medea* al hacer que no fuera una esposa sino una amante abandonada quien intentara alejar del veleidoso Mellefont a su nueva compañera. El asesinato de Sara no está planeado por Marwood, sino que se produce de un modo espontáneo una vez que ésta última ha reconocido, en su conversación con Mellefont y también con Sara, que sus planes fracasarían; es el crimen, como ella misma dice, de un gusano pisoteado que hiere en el talón al que le pisa. Dominada por una pasión parecida, la agonizante Rosamunda, en la dramatización que Ch. Weisse hace del argumento de *! Alboino y Rosamunda* (*Rosemunde*, 1763), levanta el puñal incluso contra la propia hija. De un modo menos sangriento pero no menos cruel la sacerdotisa Pitia, en la novela *Die Ge-*

schichte des Agathon (1766) de Wieland, aleja a su criada Psyque del lado de Agatón, deseado también por ella misma, vendiéndola en la lejana Siracusa. Lady Milford (Schiller, *Kabale und Liebe*, drama, 1783), entre cuyos antepasados literarios se halla Marwood, intenta también al principio poner a prueba a la rival e incluso acogerla con aparente amabilidad, pero la reacción crítica de Luisa hace que deje caer la máscara y obligue a Luisa mediante amenazas —«destruir la felicidad es también felicidad»— a la renuncia, aunque luego al final ella misma se ve movida a renunciar ante la nobleza de alma de Luisa. La escena de la mujer celosa vencida moralmente por la misma rival humillada la repitió Schiller en la gran escena femenina de *Maria Stuart* (drama, 1801), si bien aquí con el desenlace de que Isabel, celosa del atractivo de Maria y sobre todo de su relación con Leicester y rabiosa por su derrota, hace ejecutar la pena capital contra su adversaria y amenaza también a Leicester con la muerte. Amantes abandonadas, que en la furia de sus celos asesinan a una rival más favorecida, se encuentran en los románticos A. de Musset (*La Coupe et les lèvres*, drama, 1832) y A. Vacquerie (*Proserpine*, drama, 1838, ópera de Saint-Saëns, 1887).

A. de Vigny, contemporáneo de Musset, escribió un drama con un doble conflicto de rivalidad (*La Maréchale d'Ancre*, 1831) originado porque un hombre, que está casado con una mujer no amada, desea a la mujer de otro y así resulta que la rivalidad de las mujeres provoca, a través de la difamación, la caída de una, mientras que de los dos maridos el amado de juventud mata al marido de su adorada una vez que ésta ha rechazado al cortejador por fidelidad a su marido. Los celos ponen el arma homicida con más frecuencia en manos de criminales masculinos que en manos femeninas; así aunque sólo sea en terrenos míticos, el gigante Polifemo mata al afortunado rival Acis arrojándole un peñasco (L. de Góngora y Argote, *Fábula de Polifemo y Galatea*, poema, 1612). Ya en J. Dryden (*Aureng-Zebe*, drama, 1676) existía la misma posición inicial que en Vigny, sólo que aquí la emperatriz enamorada de su hijastro no sospecha nada de la existencia de una rival, mientras que el emperador utiliza su poder como medio, frecuentemente aplicado pero aquí al final sin resultado, para desterrar al hijo y rival. En cambio, a Ferdinand, que no tiene poder (Schiller, *Kabale und Liebe*), herido profundamente en sus sentimientos, no se le ocurre de momento otra so-

lución que batirse en duelo en el acto con el presunto rival Kalb, si bien luego deja escapar al miserable para dirigir su venganza contra Luisa, a la que cree infiel. Como en Dryden, doscientos años más tarde en Dostoievski (*Brat'ja Karamazovy / Los hermanos Karamazov*, novela, 1879-80) se enfrentan como rivales padre e hijo, y el atentado de Dimitri contra su padre y rival está planeado, de acuerdo con su naturaleza inconsistente pero franca, como un acto brutal sin simulacro de engaño, y de tal se le hace también responsable, aunque en el último instante no llega a perpetrarlo. Luego, en un caso de rivalidad entre hermanos, no menos rara en literatura, el hijo ilegítimo de un príncipe (J. Roth, *Beichte eines Mörders*, novela, 1936) lleva a cabo realmente un acto parecido de desesperación contra su hermano legítimo, pero lo malogra sin saberlo, hasta que al cabo de muchos años él, que se consideraba como asesino doble, vuelve a encontrar vivos al hermano y a la amante del hermano en otro tiempo en vano cortejada.

Con mucha más frecuencia que los arrebatos pasionales se imponen en la literatura los crímenes por celos que se planean con mucha antelación, requieren la construcción de una intriga complicada y se efectúan veladamente. La esperanza, que se oculta tras la eliminación del rival, de conquistar o recuperar, una vez excluido éste, a la persona cortejada, requiere que el adversario desaparezca sin que la persona cortejada sospeche nada de la causa de su pérdida, pues sólo entonces se dejará conquistar por el criminal. Éste, pues, hará todo lo posible por presentarse sin tacha ni sospecha ante el objeto de su amor. El encubrimiento de la acción tiene por finalidad no, como en otros crímenes, aparecer inocente ante los tribunales, sino fundamentalmente ante la persona cortejada. En la leyenda medieval tardía de la bella \dagger Rosamunda (*Chronique de London*, mediados s. XIV) se echa la culpa de la temprana muerte de la amante de Enrique II de Inglaterra a la mujer de éste. Los autores de la era isabelina desarrollaron a partir de esta referencia una escena en la que la reina, habiendo penetrado en el castillo oculto de Woodstock, obliga a la rival a beber el veneno; pero el rey descubre luego las huellas de su presencia y la condena a prisión perpetua. El veneno es, como saben los criminalistas, un medio mortal preferido por las mujeres, que además sirve al propósito de dejar en la oscuridad la identidad del asesino. En el drama burgués *Olivie* (1774) de J. Ch. Brandes, la madrastra, para atraerse al amado marqués Len-

cio, una vez malogrado el intento de destruir la relación de éste con su hijastra, recurre al veneno, pero es ella misma la que muere al tomar el brebaje destinado para la hijastra; y la duquesa de Bouillon, en *Adrienne Lecouvreur* (1849) de E. Scribe / E. Legouvé tan representada en su tiempo, mata mediante un ramillete de flores preparado con veneno, a la actriz que la estorba junto al duque Moritz de Sajonia. Todavía en la novela *L'invitée* (1943) de S. de Beauvoir figura el motivo «anticuado» del envenenamiento de una rival como prueba de la existencia de una pasión incontrolable en un mundo que opera con la posibilidad de una convivencia de generaciones desprovista de cargas sentimentales: el asesinato se oculta como muerte casual producida por gas del alumbrado.

También en esta variante proceden los criminales masculinos con medios más violentos que el veneno. El conde Oerindur (A. Müllner, *Die Schuld*, drama, 1813) mata alevosamente en una cacería a su amigo Carlos, que sin saberlo es también su hermano, y simula lo ocurrido como un accidente de caza, para poder atraerse a la viuda; el jinete del bosque Baltzer Bocholt (Th. Fontane, *Ellernklipp*, novela corta, 1881) precipita sin ser visto a su propio hijo desde una joca al abismo y puede luego casarse impunemente con su hija adoptiva; el mendigo Porgy (DuBose Heyward, *Porgy*, novela, 1925; ópera de G. Gershwin, *Porgy and Bess*, 1935) cree poder cautivar a la voluble Bess apuñalando secretamente al amante de ella, y consigue también que ni ella ni el tribunal puedan demostrarle nada, pero durante su prisión desaparece Bess sin dejar rastro.

El método más refinado para deshacerse de un competidor es sin duda el de proporcionarle aparentemente algún bien, para ponerle así fuera de combate en el momento decisivo para el intrigante o causarle incluso la perdición. De esta manera ni siquiera nota el interesado, si no es muy perspicaz, nada de la tormenta que se le avecina. El ejemplo más conocido de esto es la infamia que el rey \dagger - David (*Samuel II*, 11) comete contra su fiel soldado Urias. Mientras éste toma parte en la guerra contra los amonitas, el rey se enamora de la mujer de él, a la que observa desde la terraza de su casa, la manda llamar y la hace su amante. Para achacar el embarazo consiguiente de Betsabé al marido, David le hace venir del campamento, le obsequia en abundancia y le manda ir a casa. Pero Urias no quiere pasarlo mejor que sus compañeros, pasa la noche al aire libre ante el palacio y resiste también

el segundo intento del rey, que le invita y le emborracha para hacer que visite a su mujer; de suerte que David decide eliminar al rival y le da una carta para el general en la que ordena que coloque a Urias en el lugar más expuesto y no se le asista tampoco en el peligro. Una vez que Urias ha sucumbido, transcurrido el plazo de luto, David toma a Betsabé por esposa. Si este incidente señala el pecado de David contra Dios, como más tarde se lo reveló Natán, en otros casos esta variante, que casi siempre se centra en un hombre influyente como criminal, sirve también para criticar el abuso del poder autoritario. En un drama popular procedente del Punjab, transmitido ya tardíamente pero perteneciente al antiguo ciclo indio de leyendas en torno al *Rajá Rasālu*, el rajá, a quien han despertado la curiosidad las alabanzas que su amigo y consejero Mahita hace de su virtuosa mujer, envía a éste de viaje con el pretexto de que había que adquirir «caballos marinos» para salvarse de una inundación pronosticada, ardid que descubre Mahita. Éste previene a su mujer, pero no puede impedir que el rajá, amonestado inútilmente por su papagayo a proceder con rectitud, vaya a ver a la mujer, sin lograr no obstante su objetivo. Una orden parecida, previsible como pretexto y casi irrealizable, se la da el Carlos Martell de la leyenda (*Huon d'Auvergne*, hacia 1341) al casado caballero Huon para alejarlo de su mujer; la orden consistía en ir a ver al príncipe de los infiernos y convencerle para que se sometiera y pagara tributo, tarea que no obstante realiza Huon con ayuda de poderes superiores, que luego condenan al presuntuoso soberano a un viaje a los infiernos. El motivo se convierte en un auténtico explosivo político en el drama de Lope de Vega *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614), cuando el comendador nombra capitán con cargos y honores y le ciñe la espada a uno de sus aldeanos, de cuya mujer se ha enamorado, pero confiere al súbdito, que adivina sus intenciones, los requisitos legales que permiten a éste, según el código de honor establecido, vengarse por el intento de violar a su mujer. Posiblemente hay que considerar como una especie de ensayo del motivo el drama más antiguo de Lope *El marqués de Mantua* (ant. a 1604), desarrollado a partir de la leyenda carolingia: el delfín Carloto hace al infante Baldovino, a cuya mujer quiere poseer, la amistosa y honrosa propuesta de un viaje juntos y en el camino lo mata en un bosque, pero no consigue su objetivo, pues el infante moribundo es hallado y vengado por un pariente.

Cierta influencia de estas intrigas de Lope podría tener la obra de G. de Cuéllar (*Cada cual a su negocio*, mediados s. XVII), cuyo rey colma inesperadamente de honores al marido de la mujer deseada por él y lo envía como embajador a Roma, pero se ve obligado a desistir por la súbita aparición del receloso marido, que sólo había simulado ausentarse para convencerse de la fidelidad de su mujer.

Precisamente la Ilustración ha basado su crítica a los príncipes en ese abuso de poder resultante de la debilidad humana. En la novela políticodidáctica de J. M. v. Loën *Der redliche Mann am Hofe* (1740), el soberano que envió a un conde, sin saber que éste era su rival, como padrino a ver a una mujer de cuya visita aquél volvió sin lograr su propósito, se deja influenciar por sospechas de los envidiosos, según las cuales su enviado había faltado a su honradez, y lo encarcela. Luego, cuando el conde rechaza otro matrimonio que se le insinúa con otra mujer, el príncipe le envía incluso a la guerra, como David a Urias, pero al final tiene que convencerse, como un → soberano humillado, de la honestidad del conde. En el drama burgués, tal vez el primero en alemán, de L. Martini *Rhynsolt und Sapphira* (1755), es sólo un favorito del príncipe quien abusa del poder conferido para distinguir al principio con honores al marido de la mujer deseada por él y luego, al no ser correspondido, levantarle una falsa acusación; sin embargo su proceder extorsivo se estrella contra la firmeza de la mujer y la sabiduría del príncipe, al que se le había informado, pese a que antes inconscientemente se había abusado de él. Mayor gravedad tiene, aunque también disculpado en parte por el influjo de Marinelli, el príncipe (Lessing, *Emilia Galotti*, 1772) que en la mañana de bodas del conde Appiani le envía, para impedir su enlace con Emilia, en misión diplomática fuera del país, y sólo cuando Appiani se niega, recurre a la fuerza enmascarada haciendo que unos supuestos bandidos asalten el coche nupcial, maten a Appiani y «salven» a Emilia, es decir, se la lleven raptada a su palacio. También el primer intento de Lady Milford (Schiller, *Kabale und Liebe*) de separar a Luisa de Fernando consiste, como ya se ha dicho, en que ella le deja entrever la posibilidad de un ascenso social como doncella de honor a su lado.

Uno de los aparentes beneficios para el rival lo constituye también la artimaña de excluirle mediante un casamiento con otra, haciéndole ver que es la pareja ideal, como por ejemplo en la comedia

de I. S. Turguenev *Mesjac v derevne / Un mes en el campo* (1850), en que la madre quiere «colocar» a su hija, o en el drama de L. N. Tolstoi *Vlast' t'my / El poder de las tinieblas* (1886), en que la perversa Anisia pone fin a la relación amorosa entre su hijastra y Nikita, conquistado por ella mediante un crimen, obligándole a matar al hijo nacido de esta unión y a casar a la hijastra en otro lado, pero Nikita se derrumba en el momento de la boda y confiesa sus crímenes. No es por un enlace ulterior del rival como puede el escritor Leonhard (Hebbel, *Maria Magdalene*, drama, 1844) conjurar el peligro que, al reaparecer el amigo de juventud de su novia, se cierne amenazador sobre su compromiso matrimonial, contraído por él sólo a causa de la dote y por ella por obediencia a sus padres, sino seduciendo a ésta con extorsión y abriendo así un abismo entre Clara y el caballero burgués, abismo que éste nunca podrá salvar. Con mucha mayor suavidad y nobleza se desarrolla en H. James (*The Golden Bowl*, novela, 1904) la lucha de una mujer joven contra la amante de su marido, convertida, ante su propio empeño desprevenido, en su madrastra: sin llegar a ser agresiva, consigue que su rival, sólo por el hecho de que ésta tiene que comprender el «saber» de la otra, renuncie a la vida de a cuatro y vuelva con su marido a América.

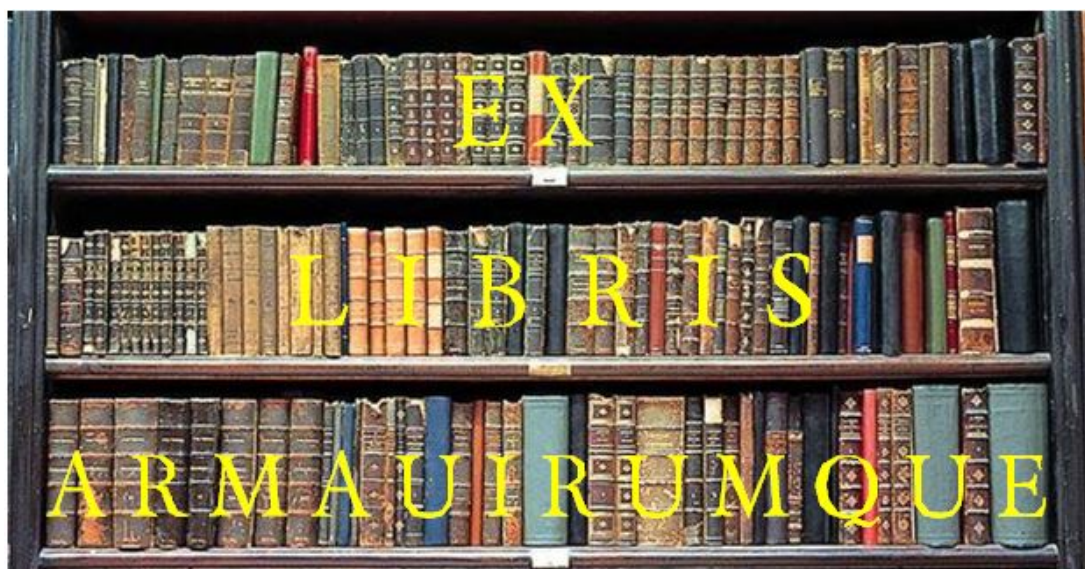
También la difamación del rival molesto requiere una intriga. Hay que poner en circulación sobre él rumores que le hagan tan sospechoso que intervengan terceras fuerzas para castigarle y ponerle así fuera de juego o que la persona cortejada se distancie de él. En el primer caso el efecto no es muy distinto a cuando el rival es eliminado sin pretextos. Una intriga típica de difamación la ofrece el drama, conocido en Europa con el título de *Vasantasena* (s. I?), del indio Sudraka, sólo que no se trata aquí de eliminar al rival, sino de vengarse de él, ya que el criminal celoso, cuñado del rey, cree haber matado en su rabia a la — cortesana Vasantasena, que le rechaza, y por eso no puede esperar ya poseerla. Acusa de asesinato al pobre comerciante Carudatta, ya que éste ha puesto sus miras en las joyas de Vasantasena, y como éstas se encuentran realmente en casa del comerciante porque la cortesana se las regaló a su hijo pequeño, Carudatta es condenado a muerte, pero en el último momento lo libera Vasantasena, que se había salvado; el difamador recibe su castigo en el curso de una revolución política. En Lope de Vega el motivo aparece de nuevo en combinación con el

del — soberano humillado, tan popular en España: el rey manda apresar como supuesto traidor al marido de la mujer deseada por él y le amenaza con ejecutarle, pero la mujer sabe rechazar al monarca, produciéndose con una antorcha horribles heridas (*La corona merecida*, 1603), y en un conflicto parecido (*La llave de la honra*, 1614/19) en el que el difamador extorsivo, que valiéndose de falsos testigos pone en prisión al marido, no es más que un favorito del príncipe, la mujer puede apelar a la instancia superior del rey. Mientras que M. de Scudéry (*Ibrahim ou l'illustre Bassa*, novela, 1641) hace que su enamorado sultán Solimán, decidido a atentar contra el marido de la adorada Isabel, acabe por dominarse a sí mismo, J. Casper von Lohenstein (*Ibrahim Bassa*, 1650) dio a la dramatización del argumento un giro trágico: Solimán se decide realmente no sólo a encarcelar a su general sino también a ejecutarlo, y su arrepentimiento llega demasiado tarde. Un punto culminante de la motivica barroca de los celos lo representa el drama de Racine *Britannicus* (1669), cuyo protagonista Nerón hace prender a su hermano menor Británico, por supuestos motivos políticos pero en realidad como rival que era más afortunado en el amor a una muchacha, luego se reconcilia aparentemente con él, pero le ofrece en señal de amistad una bebida envenenada; el futuro tirano no consigue su objetivo, pues Junia se salva en el templo de Vesta, que ofrecía más seguridad ante su acoso. El punto de partida para los matrimonios, frecuentemente citados, en la novela *Das Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747-48) de Ch. F. Gellert, lo constituyen las maquinaciones de un príncipe contra el marido de la condesa, el cual es expulsado de la corte, acusado por supuestos saqueos en la guerra sueco-polaca y enviado al escenario de la guerra entre Suecia y Rusia, de donde comunican su muerte, de modo que la condesa se refugia primero en la protección y luego en el amor conyugal del amigo de su marido. Cuando la princesa de Eboli (Schiller, *Don Karlos*, drama, 1786), humillada por la negativa del infante y celosa de la reina, denuncia a ésta ante el rey, la acusación no es una mentira consciente, pues la de Eboli cree en la culpa de la reina, pero la función de la difamación es la misma que la de una mentira: los amantes son separados; también se ponen de relieve las bajas intenciones de la de Eboli por el hecho de que ella se ofrece como precio de compra —como Berenice en L. Groto— a ser el instrumento de su intriga misma. De difamación con buena

fe se trata también en el drama ya citado de De Vigny *La Maréchale d'Ancre*, en el que la fiel esposa de un marido infiel es eliminada por su rival, que la acusa de brujería. La difamación política aparta al capitán Dantès (A. Dumas, *Le Comte de Monte-Christo*, novela, 1844-45) del camino del rival Mondego, mientras que, a tono con el ambiente campesino, una sospecha por infanticidio pone en prisión a la criada Sofía (H. H. Jahnn, *Armut, Reichtum und Tier*, drama, 1948) y deja el sitio libre al lado del aldeano a la codiciosa Anna.

Efecto más persistente sobre quien debe renunciar a una persona amada lo produce una difamación que hace que el amante desista espontáneamente: la sospecha de infidelidad. Si en Eilhart von Oberg (hacia 1170) Isolda, la de las manos blancas, perjudicada mucho tiempo y seguramente recelosa, anuncia al moribundo Tristán que la vela del barco que se acerca no es blanca, la afirmación solemne del autor de que ella no conocía la situación y mentía con «toda falsedad y maldad» parece atrofiar el motivo y ocultar la intención original de que la mujer celosa quería quitar a Tristán la esperanza en la llegada salvadora de la rubia Isolda y hacer aparecer a ésta como infiel sin darse tampoco clara cuenta de que la muerte de Tristán se debía a ello. El factor de los celos, típico de la poesía pastoril, aunque generalmente resuelto de un modo armonizador, aparece en la forma del motivo de la rivalidad en el revelador drama de G. B. Guarini *Il pastor fido* (1590), en el que la intriga

de Corisca hace que Amarili sospeche una relación amorosa con el sátiro, porque Corisca quiere apartar de ella al prometido Silvio, sin saber que, según el sentido del oráculo, no es él el esposo destinado para Amarili. El intento de conquistar para sí al compañero adecuado mediante la acusación al rival lo malogra la condesa en el ya mencionado drama *Olivie* de Brandes así como también el secretario Wurm en *Kabale und Liebe* de Schiller, que con la carta dictada a Luisa, testimonio de su infidelidad, quiere servir no sólo a las intenciones del presidente, sino también favorecer las propias intenciones de matrimonio. Sin embargo intrigas análogas las tejen con éxito tanto el techador Fritz Nettenmair (O. Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, novela, 1856) como el administrador de diques Peter Doorn (M. Halbe, *Der Strom*, drama, 1903): ambos quitan de este modo la muchacha al hermano favorecido hasta entonces. Si para el descubrimiento cómico de un vividor que se ocupa en proyectos matrimoniales el rival constituye una trampa en la que él mismo, disfrazado de doncella, representa el objeto de la infidelidad del que cae en ella poniéndole así en ridículo, esta trama pertenece igualmente a las variantes ligeras y apacibles del motivo, como la atrevida idea de Lope de Vega (*La prisión sin culpa*, 1599/1603) de dar mate a un rival a través del propio amigo mediante una falsa noticia de muerte y de resarcir al afectado, que ha llegado demasiado tarde, con la hermana de la mujer de cuyo trato se le ha apartado.



S

Sacerdote — Voto de castidad.

Salvaje noble, El.—El salvaje noble es un hermano menor del pastor arcádico. La concepción de la edad de oro ha producido también en el salvaje noble, aunque algo menos directamente que en los habitantes de la — Arcadia, una figura poética. Los pensamientos en la antigüedad dorada entran en juego seguramente cuando, como cuenta Diodoro de Sicilia (s. I a. de C.), los autores griegos Euhemero (*Hiera Anagraphe*, hacia 300 a. de C.) y Yambulo (hacia 100 a. de C.) relataron historias sobre pueblos culturalmente intactos que vivían en islas «afortunadas» del Océano Pacífico, cuando Plinio en Viejo (*Naturalis historia*, 77 d. de C.) describía un estado primitivo de la sociedad humana en el que los hombres eran inocentes y felices, y Tácito (*Germania*, 98 d. de C.) en una época de marcada decadencia moral describía con intención político-pedagógica a los germanos igual que más tarde Rousseau describió al hombre «natural». El origen de la concepción del salvaje noble es el malestar por la civilización mezclado de una especie de sentimiento de culpabilidad y que atribuye a los hombres primitivos, aún no tocados por las conquistas y los perjuicios del progreso, una manera de vivir más feliz y también moralmente mejor. Pretende sustituir los órdenes políticos y morales por el impulso humano primitivo, incorrupto, que en cada caso siente y afecta lo correcto. Este deseo de fundamento psicológico hace que surjan constantemente variantes del tipo dentro de las corrientes temporales anticivilizacionistas y bajo la impresión de nuevos modelos.

Independientemente de las composiciones antiguas, que no aportaron todavía ninguna figura poética acabada, se produjeron para el motivo

nuevos puntos de cristalización cuando la nobleza caballeresca de la Edad Media entró en contacto con los moros en España y con los árabes en las Cruzadas. Aunque en el caso de los conquistadores islámicos no puede hablarse en modo alguno de «salvajes», sin embargo es seguro que los caballeros cristianos sentían frente a los «paganos» una superioridad que en general desfiguraba como bárbaro al adversario, si bien ocasionalmente y sobre la base de la misma ética caballeresca se abría paso el reconocimiento de que podía concebirse un pagano «noble», que podía rivalizar con un caballero cristiano no sólo en cuanto a habilidad guerrera. Wolfram von Eschenbach (*Parzival*, epopeya, 1200/10) constituyó en cualidades humanas las cualidades guerreras de su caballero de color Feirefiz, que no sólo vence en duelo al hermanastro y heredero del Grial, sino que también lo bate en cuanto a hidalguía caballeresca; y las literaturas románicas hicieron del gran enemigo y vencedor de los cristianos, el sultán Saladino, en aquella figura superior y generosa en la que se puede comprobar el convencimiento de la Edad Media de que ciertos valores humanos pueden darse también fuera del mundo cristiano. Dante (*La Divina Commedia*, 1307/21) elogia su generosidad, y es el único musulmán al que él no condena al infierno; desde las *Cento novelle antiche* (finales s. XIII) hasta Boccaccio (*Decamerone*, 1348-53) es él la figura central generosa y tolerante de relatos anecdóticos, de los que el más conocido es la llamada parábola del anillo, y las historias del español Don Juan Manuel (*Libro de Patronio o Conde Lucanor*, 1335) lo constituyeron en modelo del hombre justo, «esencial».

El descubrimiento de América y de sus indígenas tuvo el efecto de una confirmación del mito de la

edad dorada en la época de la recuperación espiritual de la antigüedad y del anhelo renacentista del hombre. Ya los relatos de Colón acuñaron las primeras ideas sobre los salvajes del Caribe, su belleza, desnudez, privación y expresiva dignidad. En la primera historia de los descubrimientos, escrita todavía al estilo de las novelas caballerescas por Pietro Martire d'Anghiera (*De rebus oceanicis et orbe novo*, 1516 y 1530), que conoció a Colón y otros descubridores, se pone de relieve no sólo la hospitalidad de los indios que recibieron a Colón sino también su candidez, dulzura y comedimiento, aunque también se habla de su canibalismo. Amerigo Vespucci (*Quattuor navigationes*, 1507) comparó estas islas con las islas afortunadas. Tal vez el reflejo de los rumores que circulaban por Europa puede hallarse en el elogio que hizo Erasmo de Rotterdam (*Stultitiae laus*, 1511) de la felicidad natural y de las virtudes naturales; en cualquier caso es cierto que el inglés Th. Moro, al trazar en la *Insula Utopia* (1516) la imagen ideal de un Estado, se inspiró en estos pensamientos de Erasmo formulados en cartas dirigidas a él así como en los relatos que él conocía sobre los salvajes americanos. A muchos expedicionarios del siglo XVI les pareció el Nuevo Mundo como el reverso de Europa. A partir de la actitud que frente a la esclavitud de los indios adoptó el religioso Bartolomé de las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552) así como del testimonio que dio de su ternura, fidelidad y modestia siguieron a escasa distancia otros relatos contundentes que dieron una imagen más precisa del salvaje noble. El documento del monje A. Thévet sobre las colonias francesas en Brasil (*Les Singularités de la France antarctique autrement nommée Amérique*, 1558), que tuvo que reconocer en los salvajes, pese a la repugnancia que le producían sus instintos guerreros, la virtud de la hospitalidad, fue completado con las observaciones del párroco protestante J. de Léry (*Histoire d'un voyage fait en terre du Brésil autrement dit Amérique*, 1578) acerca del mismo territorio, que atestiguan una humanidad simpática y feliz; las imágenes añadidas al libro de Thévet pusieron a los desnudos guerreros a la altura de los antiguos héroes, de modo que no se puede pasar por alto el factor estético en la formación del motivo. También los relatos sobre el viaje de exploración de Sir Francis Drake a California en el año 1579 y los de Sir Walter Raleigh a la Guayana en 1594 describen con simpatía a los salvajes; en Raleigh (*Discovery of*

the Large, Rich and Beautiful Empire of Guiana, 1596) se encuentra ya el tipo del viejo y sabio cacique, que luego pasó así esbozado a la literatura artística.

Desde que J. de Léry volvió a la patria acompañado de un grupo de indios, creció en Francia la simpatía por los pieles rojas del nuevo continente, que desde entonces constituyeron durante casi trescientos años el modelo del salvaje noble, al que la civilización en lugar de serle útil le amenazó con arrebatarse sus cualidades mejores. En poesías de la época, que a menudo hay que considerar más como crítica cultural versificada que como fijación gráfica, se expresan estos pensamientos, por ejemplo en la poesía de E. Jodelle *Ode à Thévet*, en la que el poeta toma partido a favor de los indígenas, a los que hay que disculpar mucho y frente a los cuales no tiene uno derecho a creerse mejor, o en el *Discours contre Fortune* (1559) de P. de Ronsard con su postura a favor del derecho de los indios y en contra de la crueldad de los conquistadores, que llevaban una civilización mala; Ronsard envidia la vida feliz de los indios y desea que se les conserve mucho tiempo. El punto culminante de este desarrollo lo constituyen los ensayos de Montaigne *Des Coches* y *Des Cannibales*, en los que la esencia de los relatos de los descubridores se mezclaba con la concepción ideal de la Edad Dorada: los indios encarnan la ingenuidad pura con la que soñaban los cantores de la Edad Dorada, en ellos se ha hecho realidad la ausencia de bienes, el ideal estoico, el estar libres del compromiso político e intactos por la cultura.

Por la misma época en que Montaigne desarrollaba la estructura espiritual del tipo del salvaje noble comienza su entrada en las bellas letras, su cambio de figura y acción precisamente en la propia nación de los descubridores, los españoles. La actitud de los españoles con el indígena de los países por ellos conquistados era discrepante y predominantemente hostil y desdeñosa. Por eso se creó aquí primeramente el tipo del canibal (J. de Montemayor, *Los siete libros de Diana*, novela, 1559), que a menudo tiene una postura de esclavo y es representado cubierto de pelo por todo el cuerpo, característica que le fue transferida de la figura literaria del — ermitaño penitente y se consideró como protección frente a las inclemencias de la tierra inculta, pero también como símbolo del desconcierto en el pecado y del influjo diabólico. Esta pintoresca figura ocupó un puesto fijo en procesiones, carruseles y representaciones festivas y se

ha mantenido también como tipo del salvaje cruel junto al noble. G. Gil Polo (*Diana enamorada*, novela, 1564) presentó luego por primera vez a un salvaje orgulloso, que quiere defender en un torneo de canoas el honor de su tripulación, y A. de Ercilla y Zúñiga en la epopeya *La Araucana* (1569-89) tomó sin reserva partido a favor de los habitantes del valle de Arauco en Chile que luchaban por su libertad y en cuyo sometimiento él mismo había participado, y a favor de su heroico jefe, cuya atroz ejecución se describe.

En la novelística francesa el Nuevo Mundo, es decir, la colonia francesa del Canadá, se hizo valer como ambiente por primera vez en la novela de A. de Périer *Les Amours de Pistion* (1601, dramatizada por J. Duhamel con el título de *Acoubar* 1603); en cambio la primera gran novela exótica francesa, «bergerie exotique» *Polexandre* (1629-37) de Sieur de Gomberville, que llevó al protagonista y al lector por todos los continentes, recurrió de nuevo a Méjico como escenario americano, ya introducido literariamente, y presentó también a un preso, hijo noble de un jefe de tribu. No el verdadero «salvaje» sino los representantes de una cultura superior eran los que se adaptaban al estilo de los géneros heroico-galantes provistos de rasgos muy exóticos y que equiparaban fácilmente a los incas y aztecas con nobles moros, hindúes y turcos. No es casualidad que la primera utilización del término «Noble Savage» se aplicara a un noble moro, criado en la «libre» África y que más tarde resulta ser además el hijo perdido de un general español. El autor de *The Conquest of Granada* (drama, 1670), J. Dryden, probablemente había participado ya antes en el drama de R. Howard *The Indian Queen* (1665), cuyos héroes aztecas seguían sin tener un matiz específico, pero luego en el mismo estilo de la moda exótica adoptada por Francia abrió brecha para el motivo con el drama *The Indian Emperor* (1667), siendo el primero en tratar la caída del emperador azteca Moctezuma en una composición de altos vuelos: Moctezuma se niega con orgullo a pasarse al cristianismo, y cuando la situación de los aztecas es desesperada, se suicida, a la par que su hijo se niega a compartir el poder con los españoles y prefiere vivir pobre pero libre lejos de Méjico. Dryden captó ya el orgullo indio, luego sintomático, que en sus imitadores (Sir William Davenant, *Cruelty of the Spaniards in Peru*, drama, 1658; J. Dennis, *Liberty Asserted*, drama, 1704), pese a su inicial toma de partido a favor de los indios subyugados se pospuso en provecho de una tendencia di-

rigida contra los competidores colonialistas, españoles y franceses. Los atractivos del héroe indio de la obra de Dennis están no tanto en su primitivismo cuanto en su europeización, por cuanto que al final se revela como semieuropeo, e incluso las cualidades del «regio» esclavo negro vendido a América, de la famosa novela de A. Behn *Oroonoko, the Royal Slave* (1688), consisten propiamente en que no es —sobre todo externamente— como otros negros, igual que Imoinda por él cortejada y por la que suspiran incluso los hombres blancos; el conjunto, sin embargo, es en el fondo una novela galante con final trágico. En la dramatización de Th. Southerne (1695), en la que Imoinda fue transformada en una blanca que de niña fue a parar a África y Oroonoko en una especie de Oteló, reincide la trama finalmente en el género exótico—heroico de origen.

Un obstáculo para la definitiva idealización y el establecimiento literario del salvaje noble fue durante dos siglos aún la estrechez religiosa de sus censores europeos, cuya disensión interna se manifiesta claramente en los relatos misioneros de centro- y Suramérica (F.-M. Claude d'Abbeville, 1614; S.-M. Yves d'Evreux, 1614; J.-B. du Tertre, 1654) y de Canadá (G. Sagard, 1632; P. Lejeune, 1632, sigs. J. de Brébeuf, 1636-37) y sólo podía superarse mediante una paulatina victoria de la tolerancia. El afecto de los misioneros por los «inocentes» habitantes de la selva, que poseían virtudes cristianas como la pobreza, bondad, caridad y virtudes estoicas antiguas como el valor, la firmeza, sabiduría y elocuencia, se hallaba en oposición con el hecho de que estas virtudes tuvieran que adjudicarse a personas no bautizadas. La intención de los relatos misioneros era presentar a los salvajes como modelo y advertencia ante los propios compatriotas, reconocerles incluso como mejores cristianos, señalar el peligro que amenaza a estas virtudes por parte de la civilización europea y criticar con ello a la sociedad, al Estado y a la Iglesia de su patria. La evocación hacia la tolerancia se perfila por ejemplo en el hecho de que todavía en 1609 el jurista M. Lescarbot (*Histoire de la nouvelle France*) comparaba a los indios con los espartanos de la antigüedad, pero justificaba la ocupación de territorios por los blancos porque los salvajes como hijos renegados de Dios no podían ser propietarios, y de que casi medio siglo más tarde el dominicano J. B. du Tertre (*Histoire générale des isles...*, 1654) hacía notar que los indios poseían determinadas

virtudes no a pesar de que, sino porque no estaban civilizados.

Los relatos pedagógicos y criticoculturales de los misioneros se transformaron en sátira en la literatura. En sus *Voyages* (1703) autobiográficos incluyó L.-A. Baron de Lahontan un *Dialogue curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé*, en el que el desde entonces proverbial «hurón», que ha vuelto con satisfacción a su tierra natal, expresa su asombro sobre las paradojas de la civilización y en el que se saca la conclusión de que los salvajes son incluso en sus argumentos contra la religión cristiana hombres más libres y razonables. La crítica cultural que hace el salvaje, presentada como apuntes o cartas de un salvaje llegado a Europa, fue tan impresionante como las que aparecieron por primera vez en el *Spectator* (1711), escritas por J. Addison, tras la visita de unos caudillos indios a Londres en 1710, criticando especialmente la falta de religión entre los europeos. La ficción de Addison se debe tal vez a una sugerencia de J. Swift, que más tarde en el libro cuarto de *Travels ... by Lemuel Gulliver* (1726) desarrolló en gran escala fantasías sobre un pueblo primitivo, los Houynhnms, que actuaban disfrazados de caballos, a la par que las *Lettres persanes* (1721) de Ch. Barón de Montesquieu continuaban con increíble éxito la forma addisoniana de apuntes criticoculturales de un hombre no europeo, puestas luego por J.-B. de Boyer, marqués d'Argens, en la pluma de un auténtico salvaje (*Lettres d'un sauvage dépaycé*, 1738) y por Mme. F. de Graffigny en la de una peruana llevada a París (*Lettres d'une péruvienne*, 1747), que en el nuevo ambiente permanece fiel a su origen y a su prometido peruano. Una comedia (E. Delisle de la Drevetière, *Arlequin sauvage*, 1721), que adapta según la moda un diálogo de Lahontan con elementos de las *Lettres persanes*, ponía en boca de un hurón una crítica imparcial a la sociedad parisina, y la unión amorosa de Polly (J. Gay, *Polly*, ópera, 1729), conocida por la *Beggar's Opera*, con un salvaje noble en las Indias occidentales constituyó una crítica cultural semejante en el teatro londinense. La función satírica del salvaje noble continúa en la novela del obispo danés E. Pantopidan *Menoza, principe asiático que recorrió el mundo buscando cristianos* (1742-43), cuya tendencia se desprende ya del título y cuyo esquema acogió J. M. R. Lenz (*Der neue Menoza*, 1774) con una intención no tanto de crítica religiosa cuanto de crítica moral. El príncipe asiático traza-

do por Lenz y que presencia el provincialismo alemán se manifiesta como un europeo, criado solamente entre salvajes, igual que el hurón de Voltaire (*L'Ingénu*, novela, 1767), que pese a sus amargas vivencias con las intrigas del aparato estatal francés permanece en Europa y se hace un soldado fiel del rey; aquí se anuncia ya una descreída voz opuesta al evangelio de Rousseau. También los diálogos de muertos en moda recurren a la variante satírica del motivo: ya su creador, Sieur de Fontenelle, había utilizado como interlocutores a I Moctezuma y a Cortés con clara simpatía por el primero (*Nouveaux dialogues des morts*, 1653); el inglés G. Lyttelton (*Dialogues of the Dead*, 1760) presentó a un duelista y a un indio, cuya costumbre de arrancar la cabellera a su enemigo era considerada menos vergonzosa que el duelo con un amigo. La rama satírica tradicional termina más o menos con la comedia de A. v. Kotzebue *Die Indianer in England* (1789), en la que los rasgos satíricos ceden a favor de los sentimentales y de los cómico-ingenuos de la muchacha india Gurli.

En el ámbito de la función pedagógica, si no de la satírica, del salvaje noble entra todavía el caribe Viernes (D. Defoe, *Robinson Crusoe*, novela, 1719), que, fiel criado de su señor, no es para éste un modelo —como tampoco la selva es para Robinson un lugar de encanto ni la vida en la isla puede significar un estado de felicidad—, pero conquista, sin embargo, con sus sencillas virtudes el reconocimiento de éste, porque el europeo mismo ha aprendido antes a sacudirse el lastre de la civilización.

Por eso el malestar producido por la civilización hay que establecerlo ya en época muy anterior a Rousseau. En Inglaterra no sólo J. Locke (1632-1704), parecido a Montaigne, había puesto a la naturaleza como norma derivando de ella los conceptos de derecho natural, razón cultural y religión natural, sino que también los semanarios morales habían hecho oír su voz a favor de una moral natural. En el mismo año en que Addison publicó en el *Spectator* los apuntes fingidos criticoculturales de un jefe indio, aparecía allí también la versión innovadora del argumento de I Inle y Yarico hecha por Sir Richard Steele, argumento que ya había contado en 1617 J. Mocquet en *Voyages en Afrique, Indies orientales et occidentales* y en el que se preparó la sentimentalización del motivo: la india Yarico salva de la barbarie de sus congéneres a un naufrago blanco, se fía de sus juramentos de fidelidad y da a luz un niño, pero luego a la llegada de

un barco salvador es abandonada por Inle e incluso vendida como esclava. Después de que ya el abate Prévost (*Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland*, novela, 1731) había introducido en la novela sentimental simpáticas figuras de indios, *Les Aventures du Sieur C. Le Beau* (1738) repitieron el conflicto de Inle y Yorico con una ligera variante; sin embargo en Lebeau la engañada intenta vengarse. Una libertad de amor entre indios, que recuerda a la libertad amorosa de — Arcadia, la presentó un ballet (M. Fuselier/J.-Ph. Rameau, *Les Indes galantes*) en 1735) a los parisinos, y al año siguiente en el drama clasicista de Voltaire *Alzire* (1736), que enlaza con la tradición heroica del siglo XVII, presenciaron la constancia de una pareja de novios incas, que al final es capaz incluso de conmover al cruel conquistador cristiano. Si ya antes el libreto de Federico II para la ópera *Montezuma* (música de C. H. Graun, 1755) con un marcado giro contra la barbarie de la Iglesia cristiana había enaltecido la figura del emperador azteca como soberano liberal, cuyo poder se apoya en el amor de sus súbditos y a quien su noble tolerancia le resulta fatal, la epopeya *Ferdinand Cortez* (1766) del teólogo racionalista J. F. W. Zachariae puede considerarse como expresión de la corriente antiprimitivista dominante todavía en Alemania que condena tanto al idólatra Moctezuma como al codicioso y mojigato Cortés. Esta corriente, sin embargo, estaba en ese momento condenada a extinguirse bajo el influjo de Rousseau, como lo demuestra la devolución del poema por la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* de Ch. F. Weisse, que exigió una exposición más favorable del emperador azteca, como se la envió por ejemplo E. Jerminham (*The Fall of Mexico*, poema, 1775) o H. M. Williams (*Peru*, epopeya, 1784) se la aplicó al inca Ataliba.

El memorable *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) de Rousseau se hallaba en la línea de Montaigne, y su ideal del hombre natural en un ambiente natural era el fruto de largos años de estudio de los relatos de viaje correspondientes. La novedad de sus tesis y al mismo tiempo su error estaba en que consideraba posible un «retorno» a este estado. En este sentido su actitud no significa ningún nuevo planteamiento del motivo, sino tan sólo un fortalecimiento que en el curso de los decenios siguientes se intensificó aún más por la guerra de la independencia americana y el interés, acrecentado por ella, en el nuevo continente, hasta que finalmente en las

postrimerías del siglo la corriente romántica, hostil a la civilización y a la razón, proporcionó nuevo sustento al motivo a partir de otras fuentes distintas a la idea de la tolerancia. Aparte de los indios americanos, también los hindúes y sobre todo tras el descubrimiento y descripción de las islas del Pacífico (desde 1763) también los habitantes de Tahití representan ocasionalmente el tipo del salvaje noble, en especial sus variantes no heroicas.

El motivo se completó en el siglo XVIII con tipos y situaciones muy determinados, que se hicieron tradicionales. Con mucha frecuencia se representaba a la ingenua y amorosa niña natural en su encuentro con los blancos. En la línea de Yarico y de María procedentes de *Les Aventures du Sieur C. Le Beau* se hallan, por ejemplo, la joven india del relato moralizador de J.-F. Marmontel *L'Amitié à l'épreuve* (1761; dramatizado por Ch. F. Weisse, 1767), la heroína llamada ahora Betty en la dramatización que del argumento ! Inle y Yarico hizo N.-S. De Chamfort (*La jeune Indienne*, 1764, trad. alemana de G. K. Pfeffel, 1766), Hirza en el drama *Hirza ou les Illinois* (1767) de Billardon de Sauvigny, la peruana Cora, sacerdotisa del Sol (A. v. Kotzebue, *Die Sonnenjungfrau*, drama, 1789), la muchacha india del poema de F. D. Hemans *The American Forest Girl* y sobre todo Atala (Chateaubriand, *Atala*, relato, 1801), luego las hindúes Gurli en el drama de Kotzebue *Die Indianer in England* (1789) e Immalee en la novela de Ch. R. Maturin *Melmoth the Wanderer* (1820) y, en el escenario del Océano Pacífico, Iddeah y Christina del poema de M. R. Mitford (*The Maid of the South-Seas* (1811) así como Neuha en el poema *The Isle* (1823) de Lord Byron. A menudo podemos encontrar también al guerrero valeroso, servicial, que enseña a los europeos una moral mejor y que actúa como salvador. Impresiona éste en el drama *Manco Capac* (1763) de Le Blanc de Guillet, en la novela de H. Mackenzie *The Man of Feeling* (1773) y en el relato *Les Incas* (1777) de Marmontel inspirado por la lectura de los *Comentarios Reales que tratan del origen de los Incas* (1609) del inca Garcilaso de la Vega; en la misma tradición argumental que *Les Incas* se halla el relato versificado *The Missionary of the Andes* (1815) de W. L. Bowles con el caudillo Caupolicán. Mientras que A. v. Kotzebue exageró sentimentalmente la nobleza de espíritu y la abnegación de su peruano Rolla (*Die Sonnenjungfrau*, drama, 1789, *Die Spanier in Peru oder Rollas Tod*, drama, 1795), la línea tradicional encontró también en

Alemania un notable representante en el poema *Der Wilde* (1801) de J. G. Seume. Un papel de primer orden tiene el salvador y amonestador Outalassi en el relato versificado *Gertrude of Wyoming* (1809) de Th. Campbell. En Mackenzie (*The Man of the World*, novela, 1773) y en Ch. Turner Smith (*The Old Manor House*, novela, 1793) la gratitud y la hospitalidad de los indios mueven al prisionero blanco a quedarse entre ellos, y todavía R. Southey (*Oliver Newman a New England Tale*, fragmento, 1828) utiliza como rasgo emotivo su agradecimiento para con un misionero. El sabio y orgulloso caudillo anciano, utilizado casi siempre como interlocutor u orador, cuya tradición se remonta a los relatos de los primitivos descubridores, cumple su papel en *Man of the World* de Mackenzie, en *Die Spanier in Peru* de Kotzebue, en la ópera alemana *Inkle und Yariko oder Er war nicht ganz Barbar* (anón. 1798) e impresiona en la figura del anciano Chactas del relato *René* (1802) de Chateaubriand.

Junto a los rasgos de la nobleza y sabiduría, lo heroico ha desempeñado siempre para la imagen del indio una función mayor que en otros representantes del salvaje noble. Se expresó sobre todo en la situación del guerrero que muere orgulloso en el poste del tormento o en la del guerrero anciano que se despide con serenidad. El poema *The Dying Indian* (hacia 1760) del americano J. Warton fue sin duda el más antiguo en su género, luego en 1787 halló una gran difusión el poema dialogado *Death Song of a Cherokee Indian*, anónimo, y en Alemania contribuyeron las poesías de Ch. F. D. Schubart (*Der sterbende Indianer und sein Sohn*) y de Schiller (*Nadowessische Totenklage*, 1805). En el relato versificado *Madoc* (1805) de Southey se incluye un canto funerario azteca, y también en sus *Songs of the American Indian* (1800) se hallan ejemplos del género; en *Gertrude of Wyoming* de Campbell entona Outalassi un canto fúnebre; *The Complaint of a Forsaken Indian Woman* (1798) de Wordsworth, reproduce el lamento de una india enferma, abandonada en la nieve por sus compañeros para morir, y en *The Aged Indian* (1808) de F. D. Hemans, un indio anciano pide a sus hermanos de raza que le maten. En general se hizo a los indios americanos portadores de una poesía primitiva y popular como poco antes lo habían sido los bardos. Sus habilidades oratorias, referidas ya por Colón y Raleigh, hallaron expresión literaria en los discursos, cantos y poemas monológicos, llenos de dignidad, emoción y riqueza de imágenes, que re-

percutieron hasta en los libros de indios de la literatura juvenil.

Un punto cumbre y a la vez final en la idealización del indio lo constituyen los ya citados relatos de Chateaubriand, *Atala* (1801) y *René* (1802) así como su epopeya *Les Natchez* (creada en 1794-99, impresa en 1826), que se relacionan entre sí en cuanto al contenido y cuya base argumental es el exterminio de los Natchez en Louisiana hacia el año 1730. Los indios de Chateaubriand son encarnaciones de las ideas rousseauianas: su sentimentalismo apenas se diferencia del del blanco René, insatisfecho de Europa, el primero por otra parte en la serie de los — cansados de Europa que se hace consciente de la imposibilidad de un retorno a la naturaleza; aquí se desmorona la idea exotista. Casi al mismo tiempo la imagen sentimental del salvaje noble era apoyada por las obras mencionadas de los ingleses Wordsworth y Southey, de los cuales Southey (*A Tale of Paraguay*, relato en verso, 1825) se halla en la línea de Chateaubriand, ya que también él aprecia en la simplicidad de los indios su proximidad interna con el cristianismo. En cambio los poemas correspondientes de los alemanes A. v. Chamisso (*Der Stein der Mutter oder der Guahiba-Indianerin, Rede des alten Kriegers Bunte Schlange im Rate der Creek-Indianer, Das Mordtal*) y de N. Lenau (*Der Indianerzug, Drei Indianer*) forman ya las últimas notas. De todos modos todavía está concebida con el espíritu romántico-sensible la epopeya versificada del americano H. W. Longfellow *The Song of Hiawatha* (1855), que representa un nuevo planteamiento en cuanto que trata de construir un mito de la primitiva época indiana: el reformador semidivino Hiawatha se retira, a la llegada de los blancos, a las islas de los bienaventurados. En general el indio como representante del salvaje noble se retira de la escena hacia 1820.

La reacción con *Leatherstocking Tales* (1823-41) de J. F. Cooper tenía por objeto el desarrollo de un tipo realista de indio, aun cuando el último mohicano Unkas y su padre Chingachgook le parezcan al lector actual representantes todavía del salvaje noble y los hurones, vistos aquí negativamente, signifiquen tan sólo una continuación de la tradición del salvaje bárbaro. En Cooper se trataba no sólo de superar las figuras románticas de Chateaubriand, sino de refrenar el influjo europeo y de reflexionar sobre motivos independientes, como empieza a manifestarse al mismo tiempo en el sur en la oda de J. J. de Olmedo *A la victoria de Ju-*

nín (1824) y en *El Periquillo Sarniento* (novela, 1816) y *Noches tristes y día alegre* (diálogo, 1818) del mejicano J. J. Fernández de Lizardi, sin que tampoco aquí pudiera negarse el influjo romántico europeo. La motivica de la literatura del siglo XVIII sobre los indios americanos y del Pacífico fue —como relevo de la poesía pastoril— la de los idilios. La conciencia de que la civilización europea amenaza a estos idilios y el europeo no encontraría tal vez el retorno, nunca se había acallado en este sentido, pero el hombre natural parecía ser el más feliz y envidiable. Desde Cooper se impuso la sensación de que el hombre natural era digno de lástima y estaba condenado a morir. También la concepción de la naturaleza «pura» perdió los rasgos idílicos mediante unas representaciones más duras de ella. Así por ejemplo F. Lewald en la novela *Diogenes* (1847), dirigida satíricamente contra su colega, la condesa de Hahn-Hahn, presentaba al salvaje a la dura luz de la realidad: el cacique no es capaz de comprender las extravagancias de la escritora enamorada de él y cansada de Europa y la trata con la brutalidad natural en él. El nuevo género de la historia del salvaje oeste pretendía ser heroico, no idílico. Por eso en la literatura popular indiana del siglo XIX, representada en Alemania por Ch. Postl-Sealsfield, F. Gerstäcker, F. A. Strubberg, B. Möllhausen y F. Pajeken, están borrados los rasgos arcádicos, en cambio se destacaron cada vez más la dureza y la aventura. Al indianismo, que tras la primera Guerra Mundial aparece en las literaturas suramericanas, tenía que serle extraño el motivo del salvaje noble a causa precisamente del aspecto socioeconómico bajo el que se veía el problema de los indios americanos. Esto no excluye que junto a los rudos y astutos pieles rojas, degradados moralmente también por influencias de la civilización, reapareciera ocasionalmente el guerrero noble. En la novela del oeste de K. May sobrevivieron las líneas tradicionales tanto del salvaje bárbaro como del noble; su éxito, sin embargo, hay que atribuirlo al «caballero rojo» Winnetou (*Winnetou*, novela, 1893-1910) y a la compasión con la raza que muere, sentimiento que para los americanos blancos puede constituirse en aquella mala conciencia que inspiró la novela de H. H. Jackson *Ramona* (1884), en la que el noble indio y amante es muerto por blancos, así como el drama de A. Kopit *Indians* (1968), que evoca el desenlace del genocidio y al último representante del «Noble Savage», Sitting Bull.

El negro debe curiosamente a su suerte de esclavo

su acogida entre los representantes del salvaje noble. Mientras que apenas se prestó interés al negro libre africano, el destino del cautivo, sobre todo cuando era un príncipe al estilo de Oroonoko (Th. Day/A. Bicknell, *The Dying Negro*, poema, 1773), reveló posibilidades de contraste, que fueron reiteradamente ensayadas (R. Burns, *The Slaves Lament*, poema, 1786; W. Roscoe, *The Wrongs of Africa*, relato en verso, 1787-88; J. Montgomery, *The West Indies*, relato en verso, 1809). El esclavo moribundo (W. L. Bowles, *The Dying Slave*, poema, 1837) espera que la muerte le lleve a su patria. H. Beecher Stowe (*Uncle Tom's Cabin*, novela, 1851-52) fue el primero que opuso frente a este tipo, perteneciente a la acuñación heroico-estoica del motivo, al paciente y bondadoso tío Tom, visto en su aspecto realista aunque también sentimental y que asumió un papel decisivo en el enfrentamiento espiritual entre los Estados del norte y del sur. Para N. S. Leskow (*Na kraiu sveta/Al final del mundo*, relato, 1875-76) parecía más indicado buscar al representante del salvaje noble en el miembro de una raza pagana siberiana, el cual mantiene su fidelidad al obispo, le salva la vida y le hace comprender que la ética de los salvajes no bautizados es superior a la de no pocos representantes de la Iglesia.

Especialmente resistente se mostró la variante del encuentro entre el blanco cansado de Europa y el «hijo de la naturaleza». En A. Stifter (*Die Narrenburg*, relato, 1843) actúa como tal una muchacha hindú paria, en el relato de G. Keller *Pankraz der Schmoller* (1856) es una viuda hindú, en *Don Correa* (relato, 1881), la africana Zambo, en *Die Berlocken* de Keller y en *Mayo* (1884) de P. Lindau, historia basada en este relato, es de nuevo una joven india americana. Mientras que en los dos primeros relatos de Keller el vínculo amoroso se afirma como compensación por los desengaños sufridos en Europa, se hace valer en el último, como ya antes en Stifter, lo ilustrado del ideal rousseauiano; sin embargo encuentra en Keller una solución más risueña, que Lindau, siguiendo la tradición, volvió a modificar en una solución trágica. Tampoco en la literatura sobre el Pacífico se da consistencia a la unión entre el blanco y la ingenua y abnegada habitante de la isla de Tahití, y «Loti» (P. Loti, *Le Mariage de Loti*, novela, 1880) sabe que a la culpa del abandono ha añadido aún el de la corrupción moral de la amada. El esquema de Incle y Yarico con seductor desalmado y víctima creyente se renovó a finales del siglo XIX con

personajes y fábulas de ambiente japonés. La despiadada descripción que hace P. Loti del matrimonio con una geisha (*Madame Chrysanthème*, novela, 1887) inspiró al americano J. L. Long una novela corta *Madame Butterfly* (1898), que concentró la trama en la muchacha privada de amor y de fe, fue dramatizada por D. Belasco con un final trágico y en la versión de la ópera de G. Puccini (1900) arrancó una vez más las lágrimas sobre el salvaje noble a un público conmovido: la geisha se quita la vida cuando conoce la crueldad e infidelidad del hombre blanco y cree que ya no puede vivir con honor.

G. Chinard, *L'Exotisme américain dans la littérature française au XVI^e siècle d'après Rabelais, Ronsard, Montaigne, etc.*, Paris, 1911; del mismo, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Paris, 1913; F. E. Farley, «The Dying Indian» (en *Kittredge Anniversary Papers*), Boston, 1913; H. Neumann, «Der wilde und der edle Heide» (en *Festgabe G. Ehrismann*), 1925; H. N. Fairchild, *The Noble Savage*, New York, 1928, ²1961; E. Beutler, «Inkle und Yariko» (en E. B., *Essays um Goethe*, 1), ³1947; G. Langenfeldt, «The Noble Savage until Shakespeare» (*English Studies*, 36), 1955; E. E. Read, «The Ignoble Savage» (*Modern Language Review*, 59), 1964.

Sed de oro, avidez de dinero.—En ninguna otra forma se revela la codicia humana tan vulgar e insensible como en el ansia de oro y de dinero. Mientras que el deseo de poseer casas y campos, rebaños, utensilios y tesoros artísticos parece más bien comprensible y disculpable, la acumulación de dinero como medio de cambio con el que podrían adquirirse todos esos bienes, pero que generalmente no los adquiere el poseedor del dinero, revela a éste como un tipo de persona reducido en su «humanitas». Los metales nobles, ya en la antigüedad acreditados en su función como objetos de cambio, como capaces todos ellos de «compensar» otros valores, fueron perdiendo progresivamente, por el uso de esta función, su valor estético y artístico y se quedaron con un mero valor de número. El trozo de oro de los fabulosos tiempos primitivos, el oro de anillo habitual desde la Edad de la piedra hasta la de los vikingos, los pequeños lingotes de oro del egipcio Menes en el IV milenio precristiano, fueron transformándose poco a poco desde Giges de Lidia (hacia 670 a. de C.) en monedas acuñadas, éstas a su vez desde la gestión bancaria del siglo XVII en resguardos de depósitos, es decir, bonos de papel

sobre el metal depositado, y finalmente en papel moneda, que ya no garantiza al poseedor el derecho a canjearlo en moneda metálica. Cuanto más abstracto y convencional se hace el carácter valorativo del dinero, tanto más pervertida se presenta el ansia de dinero. Se caracteriza ésta por dos modos de comportamiento: en primer lugar el afán insaciable de lucro, no regulado por ningún tipo de miramientos sociales, y en segundo lugar por la conservación de lo ganado aun a costa del propio bienestar. Espíritu de especulación y avaricia pueden darse unidos en una persona; en cualquier caso el uno suele aparecer no sin mezcla de la otra, pero de la prevalencia de una de las dos propiedades resultan dos tipos principales de codiciosos.

No hacía falta en principio el pensamiento económico de una época capitalista para descubrir en la codicia una maldición, sino que este conocimiento apareció ya en los comienzos de la economía financiera; adaptaciones muy antiguas del motivo trazan ya los rasgos fundamentales de éste. No es casualidad que la leyenda griega relacione con Midas, rey de los frigios mencionado ya en Heródoto (s. V a. de C.), o sea, con el soberano de un territorio cercano a Lidia en El Dorado de Asia Menor, aquella narración conocida a través de Ovidio (*Metamorfosis XI*, 2/8 d. de C.) según la cual el rey, insatisfecho en su sed de oro a pesar de su extraordinaria riqueza, solicitó de Dioniso —quien le dejó elegir un deseo en agradecimiento por la hospitalidad de Sileno— el poder transformar en oro todo lo que tocara. Sin embargo cuando hasta los mismos alimentos se tornaban en oro al contacto con su boca, tuvo que rogar al dios que le liberase del nefasto cumplimiento de su deseo. El duro y frío metal, en el que se transforma todo al ser tocado por el codicioso, aparece carente de valor cuando se trata de realizar las más primarias necesidades vitales, y la sed de oro resulta así enemiga de la vida.

Plauto (Aulularia, 200/191 a. de C.) puso de relieve —tal vez siguiendo el modelo de una obra perdida de Menandro y apoyándose en motivos de la comedia ática más reciente— la psicología del afectado por la embriaguez del oro. El pobre Euclión ha encontrado en su casa una marmita llena de oro y le invade entonces un miedo maniaco a que le puedan robar el tesoro. En lugar de aprovecharse de él, vive modesta y pobremente como antes, para no suscitar sospechas. Para no preocuparse de los asuntos amorosos de su hija tiene in-

tención de casarla sin dote con el rico vecino Megadoro, cuando el robo del tesoro, que sustrae el esclavo del amante de la hija, le sume en profunda desesperación. La devolución del oro ordenada por este amante, sobrino de Megadoro, produce un cambio repentino en el final de la comedia, no conservado pero deducible: la reflexión de Euclión sobre sus deberes de padre y su desprendimiento del tesoro, que su hija aporta al matrimonio como dote al joven Licónides. La ridícula tacañería de Euclión, su miedosa mania persecutoria, su desconfianza rayana en misantropía y su insensibilidad —causada por la obsesión— ante la familia se convierten en rasgos inconfundibles en la historia del motivo y llevan en sí el germen de posteriores comedias de avaro. Una característica de Euclión reaparece ya en una de las *Fábulas* de Esopo (s. VI a. de C.): El tesoro del codicioso no se aprovecha sino que se entierra, y cuando ha sido robado y se ha puesto una piedra en su lugar, el vecino le aconseja al avaro que se imagine que la piedra es su tesoro y así tendrá el mismo provecho de él. La fábula fue repetida aún por La Fontaine (*Fables*, IV, 20, 1668) y Lessing (*Fabeln*, 1759), alejándose del motivo el pensamiento añadido por Lessing de que el robado no se ha hecho más pobre, pero se indigna de que otro se haya hecho más rico.

Como maldición, que constantemente engendra perfidia, engaño y asesinato, conciben los *Reginsmál* de los *Edda* el envenenamiento que la sed de oro produce en el alma. El enano Andwári, a quien Loki ha quitado todo el oro y también el último anillo, para poder expiar un homicidio, maldice a todos los futuros poseedores del anillo y por tanto del tesoro, el primero de los cuales, Hreidmar, como no quiere compartir con los hijos el dinero expiatorio, muere inmediatamente a manos de éstos. La maldición alcanza también a quien, como Sigurd, no codicia en absoluto el oro, pero al que legítimamente corresponde el tesoro tras la muerte de Regin, pérfido hijo de Hreidmar. Aunque en el *Nibelungenlied* (hacia 1200) alemán el oro de Sigfrido es de distinto origen, se hace valer también aquí su efecto de maldición, pues aparece en lugar del tesoro de los reyes borgoñones por causa del cual éstos son asesinados en los *Edda* por Atila (Etzel), segundo marido de Gudrun (Crimilda), de modo que la posesión del tesoro de Sigfrido origina también la ruina de los borgoñones. La *Thidrekssaga* (mediados del s. XIII) añadió una víctima más de la sed de oro haciendo que el hijo de Hagen, por venganza, atrajera a Atila a la

cueva del monte para encerrarlo allí y hacerle perecer de hambre entre los tesoros. No sin razón renovó R. Wagner (*Der Ring des Nibelungen*, 1864) precisamente el motivo del tesoro en el argumento de los *!* Nibelungos partiendo del espíritu del siglo XIX, para el que supuso un problema el afán de lucro motivado por el capitalismo creciente.

Para los siglos de cuño cristiano fue decisiva la actitud precisa del Nuevo Testamento con respecto a la codicia. Ya el Antiguo Testamento hacía que los hijos de Samuel (*Samuel*, 8) y el rey Joaquín (*Jeremías*, 22) fueran castigados por su codicia y refería ejemplos de la corruptibilidad del hombre por el dinero: el ejemplo de Acán (*Josué*, 7), que atenta contra los objetos valiosos consagrados a Dios procedentes de la conquista de Jericó, y el de Guejazi (*Reyes*, 5), que se hizo entregar, a espaldas de su señor Eliseo, una parte de los regalos de agradecimiento rechazados por éste. Sobre el fondo de la sentencia de Cristo, según la cual nadie puede servir al mismo tiempo a Dios y al dinero y antes entrará un camello por el ojo de una aguja que un rico en el cielo y el hombre no debe acumular tesoros que la polilla y el moho corroen, se destaca la acción de *!* Judas Iscariote, que traiciona a su Señor por treinta denarios, como especialmente perversa y acarrea en consecuencia el segundo pecado de la desesperación, el suicidio. Como el Nuevo Testamento únicamente permite reconocer los móviles de Judas por los denarios negociados y devueltos con arrepentimiento, la tradición eclesiástica los interpretó por codicia, y sólo en época reciente se han adjudicado a Judas otros motivos.

La Edad Media fustigó el pecado mortal de la avaricia en el sentido de los Evangelios y para ello pudo apoyarse además en análisis de la codicia en obras de autores antiguos (Cicerón, *Tusculanae Disputationes*; Horacio, *Sátiras*, I, 10, 66; Juvenal, *Sátiras*). El mandamiento eclesiástico de la caridad hacia el pobre y el —mendigo, es decir, el dar limosna, pretendía poner límites a la codicia, y la prohibición de la usura, es decir, el prestar dinero a interés, pretendía impedir el aumento impropio del capital. En la literatura religiosa con el argumento central de la vida de Cristo fue Judas la viva encarnación de la codicia. En la literatura profana de carácter caballeresco y cortesano, por el contrario, falta el tratamiento de la codicia y avaricia, ya que sus modelos debían representar el ideal de caridad cristiana y a la vez de generosidad aristocrática. Únicamente en las adaptaciones del argumento de *!* Alejandro basadas en la tradición

de la baja antigüedad se hace notar en la imagen del famosísimo héroe el rasgo negativo de la desmesura, que también entraña en cuanto «giricheit» (avidez) el ansia de riquezas, como se expresa en el añadido medieval de la calcedonia que Alejandro recibe a las puertas del paraíso: La piedra, que representa al hombre en su avidez, no puede saturarse con todo el oro, pero cuando la cubre la tierra pesa menos que una pluma. Significativa es la preocupación por viudas y huérfanos causada por esta advertencia que aparece en Alejandro. Las amonestaciones que constantemente aparecen desde Walther von der Vogelweide incitando a príncipes y señores a la generosidad, adquieren una iluminación especial desde este defecto de Alejandro. Exhortación a la «templanza» y reprensión de la codicia constituyen el patrimonio de la literatura proverbial y didáctica, a la que también pertenecen un drama alegórico como *The Summonge of Everyman* (s. XV) o el holandés *Elckerlijck* (1495), cuya trama se remonta a parábolas del argumento oriental del *† Barlaam y Josafat*. De *Everyman* (Cada cual), representante abstracto de los placeres de la vida, a quien a la vista de la muerte todos los amigos excepto sus escasas «buenas obras» le abandonan, resultó en la versión realista de Macropedius (*Hecastus*, 1539) un ciudadano rico, que posee un tesoro y quiere llevarse al país de la muerte y del juicio. H. Sachs presentó como *Comedi von dem reicen sterbenden Menschen* (1549) este documento gráfico de la incapacidad de un rico para entrar en el cielo y utilizó al mismo tiempo en la poesía del maestro cantor (*Meistergesang*) (1547) y en la farsa carnavalesca (1555) el argumento del *Tod im Stock*, en el que tres ladrones y asesinos se matan unos a otros por la sed del oro. Junto a la literatura didáctica la farsa, más entretenida, se proponía descubrir defectos morales, y así encontramos avaros engañados como figuras marginales en la obra de Stricker, en *Des pfaffen geschicht und histori vom Kalenberg* (1473) de Ph. Frankfurter, en el *Till Eulenspiegel* (1515) y en farsas francesas. En cambio aparece como figura central el avaro en la divertida historia oriental *Del avaro Kadi y su mujer (Las mil y una noches, s. VIII-XVI)*, en la que la sagaz esposa se venga a sí misma y a sus predecesoras de su avaro marido, varias veces divorciado, ya que ésta ceaba al flaco tacaño sirviéndose de su propio dinero, que le roba, y luego, atormentado por la flatulenta comida, le hace creer que está embarazado, y le pone debajo un niño. Huyendo de la burla de

quienes le rodean, reducido a la miseria y enflaquecido, el hombre promete al califa corregirse y éste le reconcilia con su mujer.

La nueva valoración que de la vida humana hace el Renacimiento comprendía también su aspecto económico. Al poeta Poggio Bracciolini (*De avaritia*, 1428) el afán de dinero le parecía completamente natural y útil para la sociedad humana; el humanista B. Davanzati Bostichi (*Lezione della moneta*, 1587) decía que el dinero tiene para una ciudad el mismo significado que la sangre para el organismo humano, y al final de la época el erudito francés C. de Saumaise (1588-1653) defendió incluso, como necesaria en derecho público, la usura prohibida por la Iglesia. La nueva moral, que concebía la posesión como resultado del trabajo, del rendimiento y de la economía, tenía su origen en la burguesía y fue imponiéndose poco a poco a medida que crecía su importancia social. Por eso cuando Lorenzino de' Medici contaminó en 1536 su *Aridosia* con elementos de diversas comedias de Plauto utilizando principalmente la *Aulularia*, el protagonista tenía que actuar de una manera inverosímil tan sólo porque Lorenzino, al situarlo en la nobleza, le había dado una posición sociológicamente falsa. La propiedad de un noble florentino acomodado no puede limitarse a una bolsa mal escondida, y su pérdida no puede ser para él un golpe ideal, sino sólo un golpe financiero, que él compensa con negocios usurarios y con la limitación de sus gastos. Ya que como noble no puede manifestar su avaricia, Aridosio se refugia en el campo. Ante todo el autor ha visto a su personaje no desde la manía, como Plauto, sino desde los distintos rasgos ridículos a partir de los cuales ha desarrollado un tipo de avaro, pero sin suprimir la angustiosa aplicación al tesoro, lo que para un noble es inverosímil y para la avaricia es irrenunciable. Para que la avaricia tuviera su efecto, Lorenzino puso frente a su avaro al hijo confidente, frívolo y enamorado, cuyo criado asume entonces el papel de ladrón del tesoro. Los negocios usurarios de Aridosio representan no sólo el afán de lucro, segunda resultante de la avaricia junto a la parsimonia, según Cicerón, sino también un proceder moderno que desde entonces se hace constitutivo de la formación del motivo.

Como P. de Larivey (*Les Esprits*, comedia, 1579) se ciñó a *Aridosia*, el requisito del tesoro y los rasgos maniacos del poseedor se convirtieron también en parte esencial de la comedia francesa de avaros. En consecuencia tampoco pudo crear

un carácter unitario, pero consumó la transformación definitiva del noble en un ciudadano parisien- se que más como tacaño que como codicioso se presta a ser objeto de burla y de engaño y que se ve obligado a dar el consentimiento a la boda de sus hijos. La figura de contraste del hijo la complementa la hija, que exige una dote, pero que actúa sólo a escondidas. Tres cuartos de siglo más tarde F. le Metel Seigneur de Boisrobert (*La belle plaideuse*, comedia, 1655) pudo desprenderse más de sus predecesores debido a la independencia que entretanto alcanzó la literatura francesa. Incorporó con más solidez en el ambiente contemporáneo la acción ahora ampliada con una hija y su amante, que es hermano de la novia del hijo, renunció al tesoro y desarrolló más los negocios financieros del avaro. Un poco más tarde, en cambio, S. Chappuzeau (*L'Avare dupé*, comedia, 1636) fue el primero entre los franceses que volvió a recurrir directamente a Plauto y estrechó de nuevo los lazos con él. Repartió el requisito del tesoro en un cofrecillo y un fardo; los dos le son robados a Crispin y, después de habérsele obligado a dar el consentimiento a la boda de los hijos, le devuelven el cofrecillo mientras que el fardo lo recibe la hija como dote. El contingente de personas correspondía al de Plauto, pero se había aumentado en la femme d'intrigues Ruffine, que asiste a los jóvenes y se burla del anciano que se ha enamorado de ella según el esquema del vieux amoureux (→ viejo enamorado, El) de la farsa francesa. Pese a su conocimiento de Plauto, Molière (*L'Avare*, 1668) siguió fundamentalmente a Voisrobert en el esquema de personas y en la escena de la usura entre padre e hijo, tomó de Lorenzino de' Medici y de Larivey la figura antagónica de un padre distinto y amoroso, de Chappuzeau la femme d'intrigues y de la tendencia evolutiva dominante la preocupación obsesiva por el cofrecillo. El motivo del viejo enamorado lo ajustó con bastante convicción, al enamorarse Harpagón no de la intrigante entrada en años, sino de la muchacha joven que es también amada por su hijo, y al hacer que la avaricia triunfe sobre el amor: Harpagón renuncia de buena gana a Mariamne con tal de recuperar el cofrecillo. La ingeniosa combinación que hace Molière de motivos tradicionales demuestra, en su resultado de un carácter uniforme, que la utilización de modelos acentúa más que perjudica la originalidad de un escritor. La codicia que domina a Harpagón ofusca su inteligencia, pues éste se comporta de un modo insensato, y la codicia ahoga su

sentimiento tanto para con sus hijos, que por lo tanto tampoco le quieren, como para con Mariamne sobre todo. Las consecuencias afectivas de la codicia nunca se han vuelto a formar con tanta coherencia como en Molière, que también logró activar con más vigor, además del rasgo —dominante desde Plauto— de la custodia del dinero, el rasgo de la ganancia del dinero, mientras que poco después que él J. de La Fontaine en su fábula *Le Savetier et le financier* (*Fables*, VIII, 1678-79; adaptación alemana por F. v. Hagedorn, *Johann der Seifensieder in Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen*, 1738) del zapatero remendón que canta alegremente y devuelve un día los cien escudos que con toda intención le había regalado el vecino, un financiero, se ajusta por completo al esquema plautino del guardián del tesoro presa de preocupaciones obsesivas. La creación de Molière siguió dominando mucho tiempo en la escena, aun cuando tanto sus adaptadores ingleses H. Fielding (*The Miser*, 1733) y Th. Shadwell (*The Miser*, 1762) como su compatriota E.-M. Labiche (*L'Avare en gants jeunes*, 1858) creyeron poder mejorarla o variarla. La idea de Labiche de hacer del hijo un avaro y del padre un derrochador posee poca fuerza persuasiva.

Mientras que el avaro tenía en la comedia la función de ser engañado y —con o sin éxito— aprender perdiendo y verse sorprendido por el hijo libertino y sus secuaces, la dialéctica del adagio francés «A père avare fils prodigue» pedía un desenlace trágico en la historia de los «padres asesinos» (→ Adversario desconocido, El) que se desprende de un Memorabile. Ya la más antigua versión francesa del argumento, la *Histoire admirable et prodigieuse* (1618), en contraste con su paralelo inglés, explica la huida del hijo de la casa paterna por la avaricia del padre, con lo cual se sugiere ya el final, la muerte que los padres dan al hijo que vuelve a casa enriquecido y sin darse a conocer. Este carácter lo conservaron luego especialmente los adaptadores religiosos del argumento, como el abate J. Baudoin (Novela corta en *Diversitez historiques ou Nouvelles Relations de quelques histoires de ce temps*, 1621), el jesuita G. Stengel (en *De iudiciis divinis*, 1651), el abate V. Rota (Novela corta sin título, 1794); pero también G. Lillo (*The Fatal Curiosity*, drama, 1736) y Z. Werner (*Der vierundzwanzigste Februar*, drama, 1810) vieron en el trivial argumento la posibilidad de señalar la maldición del dinero además del funesto «desconocimiento» de las personas.

Si en la comedia del avaro sale ganador el hijo libertino, en argumentos teatrales triunfan también otros hombres despreocupados o generosos puestos como contraste, a los que el avaro, siempre calculador, cree ser superior. Shakespeare (*The Merchant of Venice*, drama, ant. a 1600) puso frente al usurero judío Shylock, cuya humanidad se ve tan reducida por el pensamiento del dinero que quiere incluso sufrir la muerte de su hija con tal de poder volver a ver las joyas que ésta le había robado, la generosa fidelidad de amigo del «regio» comerciante Antonio. Sólo el deseo de venganza de Shylock es aún mayor que su avaricia y le impulsa a poner en juego una parte de su fortuna: La codicia sólo puede ser vencida por una pasión aún peor, y ésta es la que decide también su perdición. F. de Rojas Zorrilla (*Entre bobos anda el juego o Don Lucas del Cigarral*, comedia, 1638) puso frente al avaro calculador Don Cigarral el joven sobriño enamorado y desdeñador de todas las riquezas, al que el viejo cede finalmente de buen grado la indigente novia e incluso cree castigar con esta boda de mendigos a la joven pareja. La trama encontró ulteriores adaptadores en Th. Corneille (*D. Bertrand de Cigarral*, 1650) y en P. Scarron (*Dom Japhet d'Arménie*, 1653).

La crítica a la codicia se avenía bien con la exigencia, que plantea la Ilustración, de humanidad y de dominio de las pasiones; por eso se encuentra ya esta crítica, inspirada por Horacio y Juvenal, en la sátira IV (1665) y VIII (1668) de Boileau, más tarde en la 3.ª epístola de *Moral Essays* (1731-35) de A. Pope y a mediados del siglo en las sátiras de G. W. Rabener. Si a pesar de todo aparecen los usureros sólo como figuras marginales de la comedia de caracteres y del teatro burgués, esto hay que atribuirlo tal vez a la posición dominante de Harpagon, que no admite competencia.

Hasta el siglo XIX no se destacaron de nuevo, sobre todo en la literatura narrativa, los tipos de avaro, que carecen sin embargo de todo elemento cómico y son vistos como pobres diablos y víctimas de un impulso degenerado. R. Southey (*The Alderman's Funeral*, égloga, 1803) puso de relieve el contraste entre los homenajes públicos en el entierro solemne de un hombre rico y su dureza, conocida de todos los menesterosos, e inhumanidad determinada por el pensamiento del dinero y que nadie llora. En la narración *Gobsec* (1830) de H. de Balzac, el solitario usurero Gobsec, cuyo entendimiento se ve dominado al final de su vida por la rapacidad y muere en medio de cantidades amon-

tonadas sin sentido, es sólo un cuadro de género en comparación con *Père Grandet*, del mismo autor (*Eugénie Grandet*, novela, 1834), que si bien se apoya en Harpagon, no es ya objeto de burla sino que se eleva hasta adquirir una grandeza imponente, tétrica, convirtiéndose en el hombre más importante de la provincia, y consigue que la mujer y la hija y la vieja criada le sirvan con discreto amor. La resistencia de Eugenia, que ha prestado dinero a su querido y libertino primo, cede pronto; ella sacrifica sus esperanzas femeninas a su padre y poco a poco se acomoda a él en la acumulación y contemplación de los tesoros. Él, en cambio, preferiría ver, como Shylock, a su hija muerta a perder algo por causa de ella. La sed de oro está inculcada en su subconsciente de tal manera que al morir agarra la cruz de oro que le tiende el sacerdote para besarla. La condena moral del avaro por su muerte se encuentra también en W. H. Ainsworth (*The Miser's Daughter*, novela, 1842), cuyo usurero Scarve se desploma en la fosa en la que quería enterrar sus tesoros. Mientras que para Scarve la conservación de la fortuna significa más que la felicidad de la hija, el egoísmo de Barthli (J. Gotthelf, *Barthli der Korber*, narración, 1852), pese a la dureza con que trata a la hija, queda suavizado por el amor que le tiene, pues gracias a su tacañería se convierte ella en heredera de una fortuna. Como simple amenaza pasajera aparece el pensamiento del dinero en *Uli der Pächter* (novela, 1849) de Gotthelf, cuando en el originariamente menesteroso Uli se torna avaricia su preocupación por la granja y amenaza con destruir su matrimonio. Entre los avaros de la obra de Ch. Dickens, Fagin, el encubridor y cabecilla de una banda de ladrones en *Oliver Twist* (novela, 1837-38), es un descendiente, de categoría criminal, de Shylock, y el viejo negociante Scrooge, satisfecho de sí mismo desde un punto de vista realista, es un descendiente endurecido en sus afectos, a quien sin embargo el cálido ambiente de la noche de Navidad mueve al arrepentimiento y al amor al prójimo.

Con el tipo del avaro no está agotado el motivo de la sed de oro; en él se relega muy a segundo plano el factor del acopio de dinero. La parsimonia, la continencia y el préstamo a interés pudieron considerarse en tiempos pasados como el único camino que se le ofrecía al ciudadano para ganar dinero, pero cuando apareció *L'Avare*, este tipo estaba ya en franco retroceso, que puede explicarse principalmente por la disposición ya trazada de la trama. Desde mediados del siglo XVII se mostra-

ron las consecuencias de la economía financiera y bancaria, que abrieron nuevas posibilidades de hacer fortuna. En Francia, Estado dirigente de Europa, aumentaron bajo el reinado de Luis XIV el costo y el nivel de vida, una inseguridad general social y económica hizo que la nobleza y la burguesía se esforzaran por ganar dinero, la nobleza para mantener su estilo de vida feudal y la burguesía por las oportunidades de ascenso. Desde esta situación hay que entender las diversas variantes de la comedia francesa del avaro, pero también las numerosas obras de teatro que desarrollaron esquemas completos de enriquecimiento rápido. Mientras que el avaro aparece como un tipo que vive aislado, al financiero se le ve en su relación con el desarrollo social y en unión de otras personas interesadas en sus operaciones financieras.

Una práctica ya anticuada es la artimaña poco frecuente de la falsificación de dinero (J. de Sainte-Marthe, *Le Mariage de Fine-Epice*, 1664) así como la posibilidad, que ya aparece en Lorenzo de' Medici, Shakespeare y Molière, del préstamo a interés usurario, que seguía estando mal visto pero se practicaba por todas partes. El joven dilapidador que se ve en las garras del usurero constituye una situación harto frecuente (D. de Visé, *L'Usurier*, 1685; M. de Saint-Yon, *Les Façons du temps*, 1685, desde 1696 como *Les mœurs du temps*), que F.-C. Dancourt dispuso en *Les Enfants de Paris* (1699) según el modelo del *Avare*, pero lo amplió haciendo de la femme d'intrigues un socio femenino del usurero Harpin a nombre de la cual circulan muchos de sus negocios. En *Les Agioteurs* (1710) del mismo autor trabajan juntos de este modo tres hombres, de los cuales el más astuto es engañado pero atenaza a un joven noble de tal modo que se espera un nuevo auge del negocio. M.-A. Legrand (*L'Usurier gentilhomme*, 1713) compiló el motivo con el del burgués gentilhomme, pero hizo que venciera el espíritu mercantil sobre la ambición, pues las pretensiones de la novia noble del hijo hacen retroceder luego al usurero enriquecido, que pretende adquirir para su hijo una baronía.

Otro medio tradicional de hacer fortuna es el matrimonio de interés, para cuya realización se aprovechan los servicios de la femme d'intrigues, concida por *L'Avare dupé* de Chappuzeau y *L'Avare* de Molière y utilizada también por Molière en *Monsieur de Porceaugnac* (1669) y que no es menos codiciosa que su cliente. Su función de arreglar matrimonios y de reunir dinero, de extor-

sionar a deudores que aspiran a un determinado matrimonio o lo rechazan, sufrió frecuentes modificaciones (D. de Visé, *Les Intrigues de la lotterie*, 1669; M. de Saint-Yon, *Les Façons du temps*, 1685; J.-F. Regnard, *Le Joueur*, 1696; F.-C. Dancourt, *La Femme d'intrigues*, 1692, *La Foire de Besons*, 1695).

Una posibilidad de ganar dinero basada en prácticas financieras modernas era la quiebra fraudulenta. En *La Rue Saint-Denis* (1682) de Ch. Chevillet de Champmeslé, Armosin se enriquece con ayuda de un subordinado sirviéndose libremente de los dineros a él confiados, mientras que en N. de Fatouville (*Le Banqueroutier*, 1687) casi descubre la artimaña el principal acreedor, pero luego ante la posibilidad de poder participar en el lucro por un matrimonio de su hijo con la hija del quebrador, se calla, y en una obra muy posterior de J.-P. Pujoulx (*Les modernes enrichis*, 1789) el quebrador fraudulento resulta ser el impostor engañado.

En peculiaridades sociales específicamente francesas se basa el enriquecimiento con frecuencia tratado que se efectúa mediante el oficio de recaudador de impuestos. Desde *Le Riche mécontent ou le noble imaginaire* (1661) de S. Chappuzeau se prestaba al ridículo el típico personaje advenedizo del recaudador de impuestos sobre todo en su papel de pretendiente rechazado de una dama rica o principal (Molière, *La Comtesse d'Escarbagnas*, 1671; J. Robbe, *La Papinière ou l'intéressé*, 1682; M. de Saint-Yon, *Les Façons du temps*, 1685; F.-C. Dancourt, *L'Été des coquettes*, 1690, *Le Retour des officiers*, 1697). El recaudador de impuestos Simón (Dancourt, *Le second Chapitre du diable boiteux*, 1707), que puso los cimientos de su fortuna exigiendo a los amantes de la mujer de su amo altas sumas de dinero para mantener en secreto sus relaciones, está tomado de la novela picaresca de Lesage, quien poco después mejoró el tipo en la comedia *Turcaret* (1709). Este especulador cínico y despiadado, ascendido de lacayo a la capa superior de los recaudadores de impuestos, es ahora un hombre de categoría que quiere ocultar su origen, busca amistades en círculos selectos, despide a su mujer humilde y escribe versos galantes a una baronesa, necedad que le lleva a la ruina. La combinación de codicioso y burgués gentilhomme da lugar a un tipo muy distinto de Harpagon, pero de efecto más moderno, que gozó de tal popularidad que todavía se le podía en-

contrar cuando ya no era actual la burla sobre él (B.-J. Saurin, *Les Mœurs du temps*, 1760).

En relación con los esquemas de ascenso financiero hay que nombrar también el motivo del — jugador. En las formas tratadas hasta ahora los impostores y engañados eran figuras relacionadas entre sí, pero el engañado era generalmente una víctima inocente o necia. El jugador, inducido por un promotor o tahúr, se ve sin embargo él mismo infectado por la borrachera del dinero. Ya J. de la Forge (*La Joueuse dupée ou l'intrigue des académies*, 1663) mostraba jugadoras fanáticas que no se arredran de exponer su encanto femenino para engañar a otros jugadores. En *La Joueuse* (1709) de Ch. Rivière Defresny, la jugadora pone en juego la dote de su hija y la pierde, y Valère (J.-F. Regnard, *Le Joueur*, 1969) pierde en el juego el retrato de su prometida, por lo que ésta le abandona. Ansia de ganar y pasión por el juego se equilibran más o menos en estas comedias, y al jugador se le ve en su aspecto cómico-negativo, mientras que luego en el siglo XVIII prevaleció el interés por la pasión del juego con una sensación trágica.

El especulador, en cambio, pasó a segundo plano en la literatura del siglo XVIII, que gustaba de representar al burgués y al comerciante como moral e íntegro, y sólo la época de la revolución con sus violentos cambios sociales, con su inseguridad económica, con sus rápidos ascensos y caídas volvió a hacer interesante el motivo. La corriente literaria clásico-romántica que dominaba a finales del siglo no se adecuaba, sin embargo, al tratamiento del tema realista en el que no concebía la posibilidad de simbolizar a modo de aviso en el «juego mágico de las llamas», como Goethe en el *Fausto*, II (1832), el peligroso encanto del oro y declarar obra del diablo la aparente pacificación de un Estado en quiebra por el papel moneda al descubierto. La representación de la realidad cotidiana quedó en la primera mitad del siglo XIX a cargo del vodevil y de la farsa. Significativamente L. Picard recurrió con su *Duhautcours ou le contrat d'union* (1801) a la trama de *Le Banqueroutier* (1687) de Fatouville con su organizador de la quiebra fraudulenta y su víctima que espera un enriquecimiento rápido. Mientras que aquí es un amigo quien mueve al especulador a la renuncia contrita, en J. Bornet (*La Banqueroute*, 1867) el banquero se ve obligado por sus hijos a renunciar al fraude, pero no se lo agradece en absoluto. Th. Nézel / A.-J. Overnay / C. Berrier (*Le Banqueroutier*, 1826) mostraron el tardío castigo de

una quiebra fraudulenta, mientras que ésta queda impune en L.-F.-Ch. Desnoyer (*Le Facteur ou la justice des hommes*, 1834) y el impostor elude incluso el descubrimiento mediante la mentira en M.-E.-G.-M. Théaulon/Ph.-H.-M. Lubize (*Une assemblée de créanciers*, 1840). En *Un Coup de bourse* (1861) de E. Feydeau se señala la quiebra como único camino de hacer fortuna con rapidez. Los usureros, recaudadores de impuestos, financieros y quebradores del siglo XVII estaban considerados como gente estafalaria, burlados y odiados. La Revolución había abierto las puertas de la sociedad al financiero, que entretanto se había adaptado externamente, y el siglo XIX reclamó por interés en la economía monetaria una imagen precisa de sus maniobras ilícitas.

Desde mediados de los años veinte la bolsa ocupó el punto central de todas las especulaciones. Era el nuevo lugar donde el infame encontraba a su víctima, porque el entusiasmo por la especulación deslumbra al novicio, y el experto puede demostrar allí su superioridad (L. Picard/A.-J. Simonis Empis, *L'Agiotage*, 1826; F.-L. Riboutté, *Le Spéculateur*, 1826; D. Kalisch, *100.000 Taler*, 1848; E. Pohl, *Der Goldonkel*, 1861). El bolsista no tiene tiempo ni ganas para los asuntos del corazón (Th. Barrière/E. Capendu, *Les faux Bonshommes*, 1856) y traiciona a sus deberes superiores por mor de su provecho (M.-G. Malvoisine, *Le Ver rongeur*, 1839; Dinaux/J.-P.-F. Lesguillon, *Tout pour l'or*, 1844; F. Ponsard, *La Bourse*, 1856; A. Dumas hijo, *La Question d'argent*, 1857). A menudo se reparte la concepción dramática en dos partidos especuladores, de los que uno se arruina, el otro se enriquece (E.-J.-E. Mazères, *La Fin du mois*, 1826; C. Bonjour, *L'Argent*, 1826), y la obligada intriga de la boda depende directamente de un golpe de la bolsa (L. Picard/A.-J.-M. Wafflard/Fulgency de Bury, *Un Jeu de bourse, ou la bascule*, 1821; J. Coeur, *L'Argent*, 1846; E. Feydeau, *Un Coup de bourse*, 1861).

Desde los años treinta entran en liza los fundadores. Como descendientes de los proyectistas del siglo XVII (S. Chappuzeau, *Le Riche mécontent*, 1661) son descritos al principio como divertidos rufianes, parientes de los — estafadores (B. Antier/Saint-Armand/Paulyanthe/F. Lemaître, *Robert Macaire*, 1834); pero en la segunda mitad del siglo, dentro de la industrialización, son considerados una amenaza. Si todavía E. Scribe/C. Delavigne (*L'Avare en goguettes*, 1823) habían dejado hacer a su especulador sus ganancias con con-

servas deterioradas, las especulaciones se dirigieron poco después sobre canales, carreteras, puentes, ferrocarriles y minas (N. Brasier/Th. Dumersan/Gabriel, *Les Entrepreneurs*, 1825; E. Plouvier, *Les Fous*, 1862). Fundación industrial y especulación bursátil van casi siempre de la mano (E. Scribe/J.-F. Bayard, *Les Actionnaires*, 1829). El ambiente especulativo y sus motivaciones se dieron en germen ya en Dancourt (*Les Agioteurs*, 1710), pero aparecen ahora más complicados y extremistas; las artimañas fraudulentas de las nuevas comedias se diferencian de las anteriores sólo por los refinados usos de la época. Los capitalistas modernos se parecen entre sí, resulta difícil conferir rasgos individuales a un hombre de negocios. En general se trata todavía de «Selfmaden» que llegaron pobres a la gran ciudad, superaron con energía su mezquina situación y poseen seguridad en sí mismos así como confianza en su suerte. Son inmunes contra los desalientos, tienen siempre energías para comenzar de nuevo y una pasión por la especulación que barre todo sentimiento de decencia humana. Además pretenden ser respetables o al menos parecerlo, son miembros de sociedades benéficas y aspiran a títulos nobiliarios sin tener idea de la actitud aristocrática. Políticamente van con el viento que corre (A. Weirauch, *Wenn Leute Geld haben*, 1850; P. Adam/A. Picard, *Le Cuivre*, 1893; E. Fabre, *Les Ventres dorés*, 1905, *Un grand bourgeois*, 1914). Las apariencias respetables sirven únicamente al negocio (E. Augier/J. Sandeau, *Le Gendre de Monsieur Poirier*, 1854) y la típica escena de baile o de criados en casa del financiero contribuyen a confundir al cliente. El amor no tiene importancia en la vida del bolsista, pero sí, en cambio, las relaciones amorosas. Ya *Turcaret* de Lesage hizo vivir a su mujer en el campo, él se hizo pasar por viudo y se dedicó a sus amoríos, y también la esposa del capitalista moderno es una criatura medrosa y tiranizada (A. Capus, *Brignol et sa fille*, 1894), después de haber sido antes para él casi siempre objeto de especulación. Las hijas se utilizan para entablar relaciones provechosas (A. Dumas hijo, *La Question d'argent*, 1857; E. Fabre, *Un grand Bourgeois*, 1914), un hijo es adecuado para arruinar por su ligereza al padre o ser un reclamo de su riqueza (O. Mirbeau, *Les Affaires sont les affaires*, 1903). También en el socio se ve al posible adversario a quien se puede arruinar (H. Becque, *Les Polichinelles*, fragmento, 1893, terminado por H. de Noussanne en 1910) y a cuya mujer se seduce o se intenta seducir para tenerle a

él controlado (H. Crisafulli/L. Stapleaux, *Les Loups et les agneaux*, 1868; H. Bernstein, *Samson*, 1907; E. Fabre, *Les Ventres dorés*, 1905).

Mientras que la comedia ligera del siglo XIX se abrió rápidamente al nuevo círculo argumental del sistema bursátil y empresarial presentándolo en situaciones estereotipadas, casi siempre para provocar la risa del público, la alta literatura fue entrando sólo lentamente en el insólito ambiente, pero luego lo trató con creciente penetración psicológica y con más seriedad. Se puede comprobar esta visión más aguda del problema tanto en Ch. Dickens como en H. de Balzac. El malvado Fagin, de Dickens, está aún bañado de una luz espectral y romántica; el no menos malvado Ralph Nickleby de la novela siguiente (*The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, 1838-39) está trazado con más vigor como estudio de la codicia y ajustado dentro de un ambiente moderno de negociantes, especuladores y empresarios fraudulentos, a quienes él, por motivos del negocio, quiere suministrar chicas; por el contrario, en *Christmas Carol* se impone, de acuerdo con la concepción fundamental propia del cuento, la posibilidad de conversión de un avaro típico; finalmente en la obra tardía *Our Mutual Friend* (novela, 1864-65) el poder del dinero, que envenena las almas, se extiende no sólo a las personas caracterizadas de malvadas, como el criminal que precipita en el Támesis al protagonista, que ha vuelto a casa por causa de una herencia, sino también a la prometida de éste, en la que se ha despertado la codicia ante las perspectivas de la herencia. Si elimináramos la fe —elemento dominante en Dickens— en el castigo de los malvados y la recompensa de los buenos, estaríamos a un paso de la trama de *Nicholas Nickleby* en el drama de H. Becque *Les Corbeaux* (1882), en el que también una familia huérfana de padre está encomendada a un explotador que aquí incluso coacciona, y con éxito, a la hija de un antiguo socio para que se case con él; la mezcla de avaro y vieux amoureux de Molière se produjo de una forma más radical. En Balzac se impone con más rapidez el pesimismo frente a la corruptibilidad del hombre por el dinero. El usurero Gobsec está provisto todavía de rasgos positivos, pero *Eugénie Grandet* describe ya la contaminación de toda una familia por el pensamiento del dinero. Luego, con el drama *Le Faiseur* (1844, *Mercadet*, en la adaptación abreviada de A. d'Ennery, 1851), Balzac se desvió de los avaros de procedencia más antigua para dedicarse a los fundadores modernos e hizo surgir en Mercadet un es-

peculador que siempre está ideando nuevas empresas fraudulentas, sociedades anónimas y golpes bursátiles y al final también consigue realmente que descienda sobre él una bendición de oro. Por más que este tipo de — estafador tenga también algunos rasgos cómicos, el espíritu especulativo, que empuja al idealista Pons (*Le Cousin Pons*, novela, 1847) a la muerte por causa de los tesoros artísticos por él acumulados y ronda su lecho de muerte, tan sólo está trazado con amargura.

Aproximadamente al mismo tiempo surgieron las descripciones de J. Gotthelf sobre el efecto de la codicia en el ambiente rural. La novela *Geld und Geist* (1843-44) muestra cómo en una de las dos familias el pensamiento del dinero se ha convertido ya en ley de estirpe, se introduce en la otra pasando por la necesidad de una indemnización y también aquí la amenaza con pervertir la vida afectiva, hasta que luego vence, sin embargo, el espíritu sobre el dinero. El tema de Gotthelf del dinero que engendra maldad lo adoptó L. N. Tolstoi en su novela costumbrista *Polikushka* (1863), en la que un campesino amenazado por el alcoholismo cree haber perdido el dinero a él confiado por razones educativas y por eso se suicida. En raciocinios semejantes se mueve la novela corta de Th. Storm *Eekenhof* (1879), en la que un caballero contrae dos veces matrimonio por causa de la dote, pero por su codicia destruye a sus familias y pierde a la única persona amada por él, su hija ilegítima. La formulación más válida del espíritu especulativo de la época la halló N. Gogol' en la simbólica anécdota de las almas muertas (*Pojozhdenia Chichikova ili Miortvye dushi*, novela, 1842-55), es decir, de los esclavos difuntos, que el especulador Tschitschikow puede comprar fácilmente a sus dueños porque los terratenientes tienen que seguir pagando impuestos por estos difuntos hasta la próxima revisión tributaria y a los que luego hipoteca como obreros suyos imaginarios en los bancos a cambio de un préstamo correspondiente. Más relieve tiene el requisito tradicional del cofrecillo. En C. Sternheim (*Die Kasette*, comedia, 1911) simboliza satíricamente el afán de poseer, que en la familia del profesor Krull ahoga la alegría de vivir e incluso el impulso sexual; como la herencia esperada se ha legado hace tiempo a la Iglesia, resulta finalmente absurdo el sacrificio ofrecido al fetiche del cofrecillo.

Un nuevo punto de apoyo para el motivo de la sed de oro surgió con el descubrimiento del oro californiano en 1848 y la fiebre que provocó de los

lavadores de oro. Después de unas representaciones contemporáneas más novelescas que significativas (L.-P.-N. Fournier/L. Duplessis, *Les Chercheurs d'or du Sacramento*, melodrama, 1850; F. Gerstäcker, *Kalifornische Skizzen*, 1856, *Gold*, novela, 1859), el argumento no se descubrió en su dialéctica hasta el siglo XX, desde que B. Cendrars (*L'Or, merveilleuse histoire de Général J. A. Suter*, novela, 1924) se interesó por el destino cargado de símbolo del colono Suter, que perdió su campo sin indemnización junto a los buscadores de oro y quedó reducido a la miseria a la par que ellos se enriquecieron; entre las creaciones influidas por la preparación argumental de Cendrars se han divulgado sobre todo la narración de St. Zweig *Die Entdeckung Eldorados* (en *Sternstunden der Menschheit*, 1927) y el drama de B. Frank *Der General und das Gold* (1932).

A. Klapp, *L'Avare ancien et moderne, tel qu'il a été peint dans la littérature*, Prog. Párhim, 1877; C. Grassi, *L'avarone della commedia*, Roma, 1900; H. L. Norman, *Swindlers and Rogues in French Drama*, Chicago, 1928; F. Goerschen, «Die Geizkomödie im französischen Schrifttum» (*Germanisch-romanische Monatsschrift*, 25), 1937; L. O. Forkey, «The Role of Money in French Comedy During the Reign of Louis XIV» (*The Johns Hopkins University Studies in Romance Literatures and Languages*, XXIV), Baltimore, 1947; M. Kosko, «Le fils assassiné» (*Academia Scientiarum Fennica, FF Communications*, Vol. 83, Nr. 198), Helsinki, 1966.

Seductor y seducida.—La seducción, es decir, la condescendencia de una muchacha íntegra a las relaciones sexuales, condescendencia obtenida mediante promesas, amenazas, influjo del alcohol o excitación de la sensualidad, sólo se convierte en problema cuando la relación amorosa no conduce a vínculo duradero, sino que es interrumpida por el varón abandonando a la muchacha. Este caso en la época primitiva de la civilización indogermánica, cuando la situación social permitía todavía diversas formas de vinculación permanente entre hombre y mujer, tal vez se haya dado con menos frecuencia que a partir del predominio de la monogamia. En la época precristiana coexistían la mujer «legal» y la «natural» y sus respectivos hijos. El matrimonio legal se basaba en derechos de propiedad —la mujer legal tenía derecho a la viudedad y sus hijos heredaban—, la mujer natural y sus hijos no gozaban de estos derechos, pero les correspondía igual que a los legales la protección y la asistencia del marido y del padre. Por eso en este

sistema de concubinato una muchacha seducida, es decir, privada de su virginidad con el consentimiento propio, disfrutaba de la protección de una institución que no la abandonaba como deshonrada. Los casos un tanto raros en que las relaciones sexuales no conducían al matrimonio o al concubinato, sino que se quedaban en «prostitución», fueron no obstante severamente castigados en muchos pueblos exactamente igual que la — violación de una mujer o el — adulterio. Los hijos nacidos del concubinato se consideraban, como los legales, propiedad (alienable) de los padres, sobre todo del padre, que tenía derecho a abandonarles o matarles cuando la pobreza, el excesivo número de hijos o la incapacidad de vida del hijo no garantizaban una educación adecuada. Los mitos antiguos cuentan con frecuencia hechos de hijos ilegítimos sin hablar de un oprobio en la madre o en el niño. Por eso tal vez no haya habido motivación para el infanticidio en el moderno sentido específico, en todo caso no lo conocen ni el derecho romano ni las primitivas fuentes jurídicas alemanas.

La muchacha seducida y abandonada es una consecuencia de la monogamia cristiana, que se basa esencialmente en san Pablo y que, como status único en el que podían satisfacerse impunemente los apetitos «profanos» e «impuros», era una concesión a la debilidad carnal del hombre. El concubinato significaba para la Iglesia una negación de la monogamia exigida (aunque lo admitía en casos aislados) y caía bajo el concepto de prostitución, uno de los pecados principales y mortales que ofendían a una comunidad cristiana y sólo podían borrarse mediante la confesión y penitencia públicas. La gravedad del castigo recaía sobre todo en la mujer, que ya en sí era considerada como puerta del diablo y cuya falta podía reconocerse por el fruto de su acto, mientras que al hombre sólo se le castigaba si se le sorprendía y se le probaba su culpabilidad; una promesa de matrimonio entre testigos, y más tarde una promesa escrita, podían hacerle responsable. El infanticidio, tal como se practicaba en la antigüedad en virtud de un derecho de los padres, lo impedía la doctrina de san Agustín de que un niño no bautizado no entra en el cielo, y constituyó más tarde un contrapeso frente al miedo de la madre ilegal a la humillante penitencia eclesiástica y a la vergüenza pública.

La *Carolina* vigente durante siglos, *escrupuloso código penal* (1532) de Carlos V, castigaba la impudicia con la picota, el azote y la retención de los derechos que correspondían a una muchacha inte-

gra, con la deshonra, que también afectaba al seductor y tenía como consecuencia la falta de trabajo y la pobreza, y castigaba el infanticidio, que desde el siglo XV aparece en fueros territoriales y municipales mundanos, con la muerte por enterramiento en vida, empalamiento o ensacamiento (ser ahogado dentro de un saco). El rey francés Enrique II promulgó en 1556 un edicto de prevención contra el infanticidio, según el cual una mujer «caída» tenía que declarar su embarazo, y esto fue adoptado con algunas modificaciones por otros Estados, por ejemplo, más tarde por Prusia. El ocultamiento del embarazo como del parto se consideraba como prueba de dolo y de premeditación y actuaba como agravante de la pena.

Dos composiciones aisladas, procedentes de círculos culturales precristianos o no-cristianos, pueden valer como ejemplos de importantes posibilidades estructurales del motivo. En el caso del argumento de 1 Ariadna se formulaba en el epilío de Catulo (*Carmina*, 64, hacia 60 a. de C.) y en la heroida de Ovidio (*Ariadne Theseo*, 20/10 a. de C.) como una queja de la mujer engañada, que en lugar de los cantos nupciales y del vínculo amoroso sufre el destino del abandono. En tanto quieran los hombres conseguir algo, no retroceden ante juramentos y prodigan las promesas, pero cuando se ha satisfecho su concupiscencia, no piensan ya en sus palabras; Ariadna ni siquiera hubiera pretendido la categoría de esposa legítima, sino que se contenta con el papel de criada en la casa de Teseo. El incentivo a la fijación elegíaca del motivo estaba acaso en la forma de perjurio especialmente inicu, cometida contra la abnegada salvadora de su vida.

En el caso del argumento de Sakuntala, con una estructura de acción plenamente desplegada según una tradición épica más antigua (*Mahabharata*, *Padmapurana*) por el indio Kalidasa (*Sakuntala*, drama, s. IV/V), se trata de una traición parecida, cometida sin embargo por error y, por tanto, corregible: el rey, que ha encontrado a Sakuntala en una ermita y se ha unido a ella según el rito de Gandhava, especie de promesa de matrimonio, la rechaza luego porque bajo el influjo de una maldición ha perdido el recuerdo de ella y ella tampoco puede presentarle la señal de reconocimiento, un anillo, que él le dio. El destino de la mujer, que se cree engañada, se agrava por la circunstancia del hijo ilegítimo, que ella trae al mundo secretamente en la soledad de los bosques — como muchas de sus compañeras de infortunio en posteriores poe-

mas—. Tanto la seducida griega como la india son seres semidivinos y las concepciones morales que sirven de base a los mitos son muy distintas de las que posteriormente rigen. Sin embargo aquí están ya desarrollados los esquemas fundamentales del motivo.

Tampoco en la literatura de la Edad Media y comienzos de la moderna desempeñaba el motivo todavía un gran papel. Además las diferencias de clase, muy acusadas, contribuían a que la seducción de una muchacha que no era «de clase» no tuviera importancia literaria o se estilizara como engaño de una «ingenua» con la que podían obtenerse efectos cómicos. Este tipo alcanza más o menos desde el relato de Alibech (Boccaccio, *Decamerone*, III, 10), 1350/55) hasta el relato versificado de J. de La Fontaine *Comment l'esprit vient aux filles* (*Nouveaux contes*, 1674), en el que una muchacha aprende junto a un pater cómo obtener «esprit». En ambos casos es poco menos que inverosímil la ingenuidad de la muchacha que quiere ser instruida en otras cosas muy distintas y cree además haber recibido tal enseñanza, en ambos casos el seductor es un clérigo, en ambos casos las seducidas salen de la enseñanza intactas psíquicamente gracias a su ingenuidad y por eso «puras». Lo trágico en la situación de la abandonada se veía y se formaba cuando se trataba de una «dama», como por ejemplo en *Elegia di Madonna Fiammetta* (creada en 1342/43, impresa en 1472) de Boccaccio y en las *Lettres portugaises* de G.-J. de Lavergne, Comte de Guilleragues, publicadas anónimamente. Ambas son composiciones monológicas, en una de las cuales Fiammetta alterna el recuerdo, el desengaño y la esperanza de modo parecido a como en la otra la monja portuguesa se escribe en cinco cartas la desesperación, sublevación, orgullo e ideales del alma. Con este carácter elegíaco del motivo se apoyan sin duda en los poemas de Catulo y Ovidio sobre Ariadna difundidos en el Barroco en muchas imitaciones y transposiciones.

En la literatura española del Siglo de Oro el motivo ocupó por primera vez un espacio más amplio, sin embargo en muchos casos estaba asegurado su efecto teatral frente a una problemática más profunda. Las doñas de las comedias españolas entregan fácilmente su honor por una promesa de matrimonio, pero ellas o sus familiares se ocupan también de que este honor sea restituido mediante el cumplimiento de la promesa o por la venganza de sangre. Generalmente las deshonradas se vuelven ellas mismas muy activas y, disfrazadas,

siguen al fugitivo seductor para apremiarle a cumplir su palabra (M. de Cervantes, *Las dos doncellas*, novela ejemplar, 1613) o para obligarle a ello por medio de una intriga. La deshonrada aparece por ejemplo bajo otro nombre y aviva de nuevo, por su parecido con la abandonada, la inclinación del infiel (Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, comedia, 1635), le persiguen incluso con varios disfraces (Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, 1617, *La villana de Vallecas*, 1627) o consigue para el seductor por otro delito el indulto real, por el que el rey le obliga a cumplir su promesa de matrimonio (A. Moreto y Cabaña, *El valiente justiciero*, 1657). Tirso, que ensayó el motivo en muchas variantes, presenta la solución no cómica con una mujer que sufre de infidelidad y deshonor y contraataca vengando su humillación (1636); y en Lope de Vega, *La serrana de la Vera*, antes de 1603), o matando incluso al amante que falta a su palabra (*Bellaco sois*, Gómez, 1643), un desenlace del conflicto que se encuentra también en L. Vélez de Guevara (*La serrana de la Vera*, 1603, y *El amor en vizcaino, los celos en Francés y torneos de Navarra*, 1.^a parte, s. XVII, aquí en el marco de un torneo). La vengadora de su honor como salteadora la adoptó J. de Matos Frago en *La corsaria catalana* (mediados del s. XVII), cuya protagonista abandona al amante infiel con su mujer en una costa solitaria, lo mismo que él la había abandonado a ella un día, de modo parecido a Ariadna, en una playa solitaria; y en el drama escrito junto con D. de Villaviciosa (*A lo que obliga un agravio*), en el que dos hermanas seducidas toman venganza de los hombres adoptando el papel de bandidos y ganando así el favor del rey, que obliga a los seductores a cumplir su palabra. Es significativo de la estimación del motivo por parte del público español el hecho de que la comedia *Cada cual lo que le toca* (hacia 1640) de F. de Rojas Zorrilla recibiera una salva de silbidos porque se había atrevido a hacer que una muchacha seducida se casara con otro sin haberse ocupado de que su honor mancillado fuera restituido.

El motivo toma otros acentos cuando a la infidelidad del seductor se añade el orgullo de clase de éste, como en el drama de Calderón *El alcalde de Zalamea* (1610), en el que el interés se desplaza desde la campesina seducida hacia su padre, quien como alcalde obliga al oficial perjurado a casarse con la muchacha y le hace ejecutar cuando pretende escapar después de la boda, juicio que más tarde es aprobado por el rey. La figu-

ra sin duda más famosa de seductor, ¡ Don Juan, está trazada por Tirso (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630) como la de un aventurero erótico y brutal, que abusa de cuatro mujeres: una duquesa, una señorita noble, una pescadora y una campesina. A la duquesa y a la señorita se acerca en la oscuridad de la noche disfrazado de su amante y puede así obtener sus favores. El honor de la duquesa tiene que restituirlo por orden del rey mediante un matrimonio, de modo que tras la muerte de él pueda ella casarse con el hombre de su elección; en la cita con la señorita no ha llegado a seducirla, de modo que nada estorba tampoco a la boda proyectada; para las dos «villanas» que se dejaron deslumbrar por las promesas de matrimonio no se intenta la rehabilitación porque no tienen que perder «honor» alguno y la seducción no ha perjudicado sus oportunidades de matrimonio. La actitud de Tirso, a diferencia de la de Lope, que también concede a las aldeanas un honor y la posibilidad de su ofensa, es sin duda la más característica de la época.

Sólo las exigencias morales y sociales del siglo de la Ilustración hicieron comprensible el abismo que había surgido entre una finalidad normativa tradicional y la realidad social. La penalización eclesiástica y civil de la actividad sexual fuera del matrimonio fue retrocediendo poco a poco ante la afluencia de ideas humanas y tolerantes, y las creaciones del motivo que ahora centraban el interés transformaron la ingenua crédula de cuño más antiguo en una «inocente» en el sentido del estado original paradisiaco y que solía ponerse en las capas menos favorecidas de la sociedad, mientras que el seductor diabólico pertenecía con frecuencia, si no siempre, a un estado superior. La inclusión de la diferencia social en el motivo es una invención puramente literaria; según recientes investigaciones de los casos jurídicos conocidos, el seductor y la seducida en la realidad eran casi siempre de la misma clase social. No es casualidad que aparezca el motivo en el argumento, posteriormente muy variado y ampliado, de ¡ Ince y Yari-co (Sir Richard Steele en el *Spectator*, 1711), cuya protagonista india salva de sus propios compatriotas al naufrago blanco, se fía de sus juramentos, da a luz a un niño, pero en la primera ocasión es abandonada por el amante e incluso vendida como esclava. El motivo del — salvaje noble refuerza aquí la dialéctica entre seductor y seducida. Igualmente sintomática es la reaparición del motivo, ahora con solución optimista, en la obra

iniciadora de la tragedia burguesa, *The London Merchant or The History of George Barnwell* (1731) de G. Lillo, en la que Lord Falkland, buscando en vano a la antigua amante a la que abandonó por casarse con su rica mujer, que entretanto había fallecido, y estando a punto de suicidarse, se encuentra con el marido de su hija ilegítima y para él desconocida llevado del mismo propósito por motivos financieros, encuentro que produce la supresión de las recíprocas preocupaciones. Las novelas de S. Richardson (*Pamela or Virtue Rewarded*, 1740, *Clarissa or The History of a Young Lady*, 1747-48), reveladoras de la remodelación del motivo, representaron ampliamente la seducción y sus escaramuzas previas, de tal suerte que, pese a la tendencia general moralizadora, el lector acudía a ellas para satisfacer su propia curiosidad erótica. La «inocencia» e imprevisión de Pamela ante las intenciones de su amo llega, como en sus «ingenuas» pedecesoras, hasta la inverosimilitud, y su loable propósito de abandonar la casa pierde su valor por el hecho de que se queda en ella; decisiva para el efecto fue el resultado de que una muchacha, por la pureza de sus sentimientos y la firmeza de su carácter, conquista para marido a quien sólo pretendía al principio seducirla. En *Clarissa* se produce realmente una seducción o más bien — violación, pues la muchacha es narcotizada mediante un somnífero por Lovelace. Por eso el autor pudo afirmar que Clarissa había salido «pura» del acontecimiento, aun cuando físicamente estuviera deshonorada. La protagonista ama de buena fe al hombre al que su familia, de más alta posición social, ha rechazado para ella y que luego realmente, como venganza por el rechazo, la seduce. Mientras que en la novela sentimental alemana de Ch. F. Gellert, *Das Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747-48), el motivo aparece sólo en una posición marginal — la amante del conde, abandonada antes del casamiento, es acogida en casa con su hijo por la condesa desprovista de prejuicios—, en el ejemplo alemán de la tragedia burguesa, *Miss Sara Sampson* (1755) de G. E. Lessing, ocupa el centro de la acción. Igual que la Clarissa de Richardson, Clara, que se dejó seducir y raptar con plena conciencia, aparece inocente y virtuosa. Cree que puede compensar la pérdida de su honor mediante un matrimonio, pero el veleidoso Mellefont se considera inapto para marido, y el público sospecha que, si la muerte de Sara no puso fin al conflicto, él sería infiel también a esa segunda amante, de modo parecido al príncipe seductor

de la posterior tragedia de Lessing *Emilia Galotti* (1772), a quien su favorita la condesa Orsina desea que las abandonadas por él le arranquen juntas el corazón, que él prometió regalar a cada una de ellas y que no dio a ninguna. M.-J. Riccoboni había ampliado la intriga de la seducción en su *Histoire de Miss Jenny* (1762) ceñida a *Clarissa*, mediante el matiz del casamiento aparentemente secreto y en realidad engañoso, que se descubre en casa de él por la aparición de la esposa del impostor. La misma maniobra de engaño se halla en la famosa obra de O. Goldsmith *The Vicar of Wakefield* (1766), donde la fingida ceremonia nupcial resulta más tarde que es legal, en contra de la intención del hacendado Thornhill, de suerte que están asegurados el honor y el derecho de la hija del vicario, mientras que la figura titular de la novela de S. von La Roche *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771 a 1772), cuando trata de sustraerse al destino de favorita principessa, cae en la red del impostor, que más tarde la rapta y casi la elimina. J.-F. Marmontel (*Laurette en Contes moraux*, 1765) encauzó el motivo exclusivamente, como correspondía a la ley del relato moral, al fin conciliador de un matrimonio entre el conde y la campesina por él seducida; en cambio en S. Mercier (*L'Indigent*, drama, 1773) se halla una desviación del motivo, al hacer que el rico financiero encuentre en la operaria fabril, a la que él quiso seducir y que le rechazó a él y sus regalos, a la hermana perdida, con la que no había querido compartir la herencia y a quien ahora descubre, por este rodeo, su corazón fraterno.

Desde el año 1774 el motivo se concentró en la literatura del Sturm und Drang, que por el factor adicional del infanticidio le confirió un carácter especialmente acusatorio. Los autores con su exposición de las necesidades anímicas de las infanticidas apoyaron los esfuerzos de políticos y pedagogos populares como Federico II, Sonnenfels, C. de Beccaria, Voltaire y Pestalozzi por una mitigación de los castigos por infanticidio, que siempre se consideró como caso especial de parricidio y poco a poco iba castigándose ya con menos severidad según los casos, hasta que a comienzos del siglo XIX el infanticidio fue separado del parricidio como delito privilegiado, en el que no figuró ya la pena de muerte. Lo mismo que todas las creaciones del motivo del siglo XVIII, también las del Sturm und Drang operan con el factor de la «inocencia» de la seducida, que mata a su hijo por miedo de la pérdida del honor, por vergüenza, de-

sesperación, compasión del hijo ilegítimo considerado como «despreciable», y no como por ejemplo la prostituta, para poder dedicarse a su oficio sin impedimento. El «desliz» se disculpa a menudo por la promesa de matrimonio recibida, y se hacen valer las amenazas de los padres, que incitan a la muchacha a irse de casa, los dolores y la confusión anímica a la hora del nacimiento solitario del hijo, que con frecuencia presenta los rasgos del seductor odiado e inspira al asesinato.

En la colección de canciones populares preparada por J. C. Herder para 1773 se pueden encontrar canciones de este motivo con rasgos que luego se repiten en la literatura culta. En *Vom Herren und der Magd* el arrepentido caballero acude demasiado tarde a la muchacha abandonada, se encuentra con su féretro y se clava el puñal en el corazón, situación que sirvió de modelo para el final del drama de Goethe *Clavigo* (1774), en el que el arrepentimiento del ambicioso reincidente Clavigo llega también demasiado tarde, cuando María ya ha muerto consumida por la pena y aterrada por el sentimiento de venganza de su hermano. En *Es fuhr ein Fuhrknecht über den Rhein* el hermano, cuya hermana ha dado a luz un hijo ilegítimo, se siente humillado en su honor y la mata de una puñalada, y en *Der Wirtin Töchterlein* se administra a la madre un somnífero para que la pareja de amantes pueda actuar libremente, rasgos de acción que han dejado huellas en el *Urfaust* de Goethe, ya que Gretchen se hace cómplice de la muerte de la madre y del hermano, complicidad que por sí sola sería ya suficiente para provocar la locura en la condenada a muerte; como Clavigo, Fausto vuelve arrepentido demasiado tarde. También se puede comprobar en el destino de Gretchen el influjo de los azares de *Clarissa* y de *Pamela*.

De las canciones con este motivo que aparecen en las colecciones de Percy y de Herder salen ramales tradicionales de la balada culta que abarcan el motivo desde distintas situaciones. El lector presencia la despiadada despedida del perjurio seductor de la muchacha deshonrada (G. A. Bürger, *Der Ritter und sein Liebchen*, 1775; Graf Walter, 1789), imágenes evocadoras de la abandonada (Bürger, *Des armen Suschens Traum*, 1773; Ch. F. D. Schubart, *Hannchen und Wilhelm*), también la visión que de ella tiene el hombre atormentado por su mala conciencia, al que se le aparece la muchacha muerta (L. Ch. H. Hölty, *Adelstan und Röschen*), la propuesta que el cinico hace de continuar las relaciones aún después de su boda (Maler

Müller, *Das braune Fräulein*, 1776) o de prostituir a la amante con uno de los suyos para seguir teniendo trato con ella sin estorbos (Bürger, *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*, 1781), la infanticida arrepentida, que maldice a su seductor (G. F. Stäudlin, *Seltha die Kindermörderin*, 1776; A. M. Sprickmann, *Ida*, 1777; A. G. Meissner, *Die Mörderin*), el camino de la condenada hacia el patíbulo (F. Schiller, *Die Kindsörderin*, 1782) y también la evitación del asesinato por el arrepentimiento oportuno del hombre (Schubart, *Das Schwangere Mädchen*).

Casi las mismas situaciones las desarrolla también el drama y la narrativa de estos años. Mientras que el mayordomo Läufer (J. M. R. Lenz, *Der Hofmeister*, drama, 1774) repara lealmente sus amos desgraciados con la hija de su noble amo y la igualmente veleidosa Gustchen no sólo se salva del suicidio por la bondad de su padre, sino que también encuentra calor hogareño para sí y para su hijo por la generosidad de su prometido, el cambio que el teniente v. Gröningseck (H. L. Wagner, *Die Kindermörderin*, drama, 1776) experimenta de malvado seductor a amante leal llega demasiado tarde para preservar de la muerte al niño y de la condena a Evchen. Maria Wesener (Lenz, *Die Soldaten*, drama, 1776), tras la primera seducción, se va degradando poco a poco, y no se sabe si su marcha puede detenerse por el amor indulgente del padre. Si el seductor de Maria encuentra su castigo a manos del novio desengañado, Zerbin se suicida (Lenz, *Zerbin oder die neuere Philosophie*, relato, 1776), una vez que la muchacha a la que ha explotado, raptado, abandonado y arrastrado a la indigencia, ha sido ejecutada por encubrir el embarazo y el parto de un hijo muerto. En las cuatro obras mencionadas comparte la responsabilidad de la desgracia la lectura de obras contemporáneas literarias o filosóficas. El interés se reparte por igual en seductor y seducida, pues la psicología del seductor es tan interesante para la época como la de la inocencia seducida. Ya la contemplación de la mujer conducida al patíbulo puede moverle al seductor al arrepentimiento y a la confesión que ha de llevarle a él igualmente ante el juez (Maler Müller, *Das Nusskernen*, poema, 1776), puede aún después de decenios —como ya ocurre en *The London Merchant*— reparar su infidelidad, casarse con la mujer abandonada y facilitar así un matrimonio a su hija ilegítima (A. M. Sprickmann, *Die natürliche Tochter*, comedia, 1774); pero también puede sucederle que la re-

encontrada, que hace el papel de Marwood no sin interna relación con el teatro de Lessing, se venga y haga fracasar su matrimonio con otra (J. M. Miller, *Geschichte Karls von Burgheim und Emilien von Rosenau*, novela, 1778-79). También puede corresponderle al padre del seductor la tarea de procurar que su hijo cumpla con sus deberes, evitando así un infanticidio (O. H. barón v. Gemmingen, *Der deutsche Hausvater*, drama, 1780).

Las escenas de seducción, rapto e incluso burdel en torno a la virtuosa protagonista constituyen casi uno de los obligados ingredientes en la literatura de finales del siglo XVIII. A este respecto el modelo de Richardson sigue siendo determinante para novelistas de moda como J. T. Hermes (*Geschichte der Miss Fanny Wilkes*, 1766) y J. C. F. Schulz (*Albertine*, 1789), y también la violación de Angélica durante su momento de inconsciencia en la novela de F. M. Klinger *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791) puede remontarse a *Clarissa*, mientras que su ejecución tras su parto secreto recuerda a *Zerbin*. La tradición —que parte de Richardson— de seductores sin conciencia alcanzó un nuevo punto culminante en *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos y en *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-90) de J.-B. Louvet de Couvray; en ambas, el héroe negativo perece en un caso en el duelo vengador, según el modelo de Richardson, y en el otro se ve castigado por el recuerdo de las mujeres sacrificadas por él, recuerdo que destruye la paz de su alma. El último retoño en esta rama de la tradición es la figura titular de la novela de L. Tieck *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795-96), seductor de la ingenua Rosalina, ante la que él ha representado una comedia de vida sencilla y a cuyo novio ha matado. Rosalina se arroja al Tíber, y la segunda víctima de Lovell, la novia de su amigo, paga con una muerte miserable su esperanza de poder devolver al libertino, mediante su amor, la fe en la humanidad. Provista de una base argumental especial, la ópera *Don Giovanni* (1787) de L. Da Ponte/W. A. Mozart perfecciona y fija la imagen del seductor cínico —esta vez de uno que persiste tercamente hasta el final amargo— en las postrimerías del siglo XVIII y da al siglo XIX una figura simbólica susceptible de variadas interpretaciones. En D. Diderot, por el contrario (*Histoire de Mme. de la Pommeraye* en la novela *Jacques le Fataliste*, 1796), vuelve a destacarse el tipo de mujer vengativa, una viuda seducida, que impulsa al perjurio a casarse con una —prostituta disfrazada— el

hombre vil para una mujer vil—, maniobra que por otra parte resulta una bendición para la pareja. El melodrama burgués prefería la variante del arrepentimiento tardío y desagravio, cuyo motor es el nacimiento del hijo ilegítimo (F. L. Schröder, *Der Fährndrich*, 1782, *Viktorine oder Wohltun trägt Zinsen*, 1784; A. v. Kotzebue, *Das Kind der Liebe*, 1791).

El motivo del seductor y la seducida, tal como lo desarrolló el siglo XVIII, posee una nota de crítica social y moral incluso allí donde no se trata de una acusación relevante contra la clase superior a la que pertenece el seductor. La posición de la muchacha en la sociedad, la vergüenza de la madre ilegal y la mancha del hijo ilegítimo, así como la doble moral que regía para los patricios fueron criticadas y sugeridas a la simpatía del público sin que se viera la posibilidad de cambio, aparte de la atenuación punitiva por infanticidio. La crítica a la soltería de oficiales, estudiantes, mayordomos pudo alcanzar sólo a una parte del mal, y la llamada en definitiva iba dirigida al sentimiento de responsabilidad y a la nobleza de los hombres. Haciendo hincapié en este compromiso masculino se mantuvo el motivo en los primeros decenios del siglo XIX con gran disminución de su frecuencia y cese de la tendencia a la crítica social. En el drama de A. v. Arnim *Der echte und der falsche Waldeemar* (1814) la infidelidad de la amada la constituye una culpa del hombre por la que él incurre casi en un segundo pecado, el — incesto con su hija para él desconocida, pero que él expía desapareciendo de la tribuna política y casándose al final con la mujer a la que había traicionado pese a la promesa escrita de matrimonio. Del problema de la conciencia se trata también en la *Geschichte von braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817) de C. Brentano, en la que Annerl silencia pertinazmente el nombre del noble seductor, a cuyo hijo ella mató por miedo al oprobio, y a la que perdona el duque, implicado en un conflicto parecido y tocado en su conciencia; el mensajero, que llega demasiado tarde con el mensaje de gracia, recuerda el final de la canción popular: *Joseph, lieber Joseph, was hast du gedacht, als du die schöne Nannerl ins Unglück gebracht* (princ. s. XVII) («José, querido José, qué has pensado al llevar a la desgracia a la hermosa Nannerl»). De un modo parecido V. Hugo (*Le Roi s'amuse*, drama, 1832; adaptación en ópera de F. M. Piave/G. Verdi, *Rigoletto*, 1851) puso el acento en la implicación culpable de los interesados, pues el bufón cómplice de las seduc-

ciones de su señor es castigado en su propia hija, la cual es seducida por el rey, al que realmente ama, y sacrifica gustosa su vida por él aun cuando haya sido por él engañada. También a la campesina Rosette (A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, drama, 1834) la vida le parece absurda cuando se entera de que sólo ha servido de sustituta y de instrumento para suscitar celos; y muere de dolor.

En el Realismo de mediados del siglo y progresivamente en el Naturalismo volvió a destacarse el factor de crítica social. El centro lo ocupa la figura de la seducida, cuyas reacciones pueden desplegarse en una amplia escala. Entre ellas la más frecuente es el suicidio. Lo elige la Vefele de B. Auerbach (*Des Schlossbauers Vefele*, relato, 1843), abandonada por un extranjero libertino, así como la Clara de F. Hebbel (*Maria Magdalene*, drama, 1844), a la que dejó plantada el desilusionado buscador de dotes, y como la Charlotte de P. Bourget (*Le Disciple*, novela, 1889), cuyo amante no cumple su palabra de morir con ella. También la Klärchen de H. Sudermann (*Sodoms Ende*, drama, 1890) se suicida después de haberla seducido el pintor Janikow momentos antes precisamente de la opulenta boda de éste, así como Maggie (St. Crane, *Maggie: a Girl of the Streets*, relato, 1893), que en vano trató de ganarse la vida como prostituta callejera, y Cristina (A. Schnitzler, *Liebelei*, drama, 1895), cuyo amante cayó en duelo por causa de otra mujer, y la geisha Cho-Cho-San (D. Belasco/J. L. Long, *Madame Butterfly*, drama, 1900, ópera de G. Puccini, 1904), a la que el oficial americano quiere compensar con dinero y quitarle el hijo. Al infanticidio recurren la vanidosa Hetty Sorrel (G. Elliot, *Adam Bede*, novela, 1859), seducida por el futuro hacendado, y Rose Bernd (G. Hauptmann, *Rose Bernd*, drama, 1903), acosada por la codicia de los hombres y la propia vergüenza. A la prostitución y al vicio se entregan Germinie (E. y J. Goncourt, *Germinie Lacerteux*, novela, 1865), Gervaise Macquart (E. Zola, *L'Assommoir*, novela, 1877) y Katia Maslova (L. N. Tolstoi, *Voskresenie / Resurrección*, novela, 1899). La campesina Dahlia (G. Meredith, *Rhoda Fleming*, novela, 1865) se deja influir por su hermana para casarse con un infame; Natacha Baraskova (F. M. Dostoievski, *Idiot / El idiota*, novela, 1874) pierde por su temprana seducción la capacidad natural de amar, y Tess (Th. Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, novela, 1891) acaba por matar al seductor que no sólo la abandonó antaño, sino que más tarde impide también su enlace con un hombre digno. Entre

las pocas que superan su caída y construyen para sí o para su hijo y para sí una nueva vida están Magda (H. Sudermann, *Heimat*, drama, 1893), que también rechaza la posterior petición de matrimonio del seductor cuando éste no quiere llevarse a su hijo al matrimonio, Esther (G. Moore, *Esther Waters*, novela, 1894), la «mujer sin importancia», de O. Wilde (*A Woman of No Importance*, comedia, 1893), para la que tampoco tiene «importancia» un día el amante que la pretende, y Violet (G. B. Shaw, *Man and Superman*, drama, 1903), que no quiere convertirse en cabeza de turco de la vieja moral ni en mazo de la nueva. El camino del futuro lo encuentran también Mary (B. Björnson, *Mary*, novela, 1906), que tuvo la experiencia de que el prometido le perdiera el respeto por su entrega y la tratara como a una ramera, y Lyda (M. P. Artsybashev, *Sanin*, novela, 1907), a la que el hermano anima a resistir los prejuicios de la familia y la ayuda a superar el problema de la doble moral. Klara Hühnerwadel (F. Wedekind, *Musik*, drama, 1907) recibe de su profesor de música y amante el consejo de hacerse abortar, sin embargo después de cumplir la condena por el aborto tiene fuerzas para continuar las relaciones y soportar el embarazo de un segundo hijo, hasta que la muerte de éste la hace desplomarse. A las variantes centro-europeas del siglo XVIII recuerdan, por las condiciones sociales semejantes, las muchachas seducidas por el amo de la finca y prostituidas con uno de sus trabajadores, para continuar más cómodamente las relaciones, como sucede en el relato del ruso V. G. Korolenko *Les shumit / El bosque murmurante* (1886) y en el drama del catalán A. Guimerà *Terra baixa* (1896, adaptación de ópera por R. Lothar/E. d'Albert, *Tiefland*, 1903); al seductor en ambas obras le alcanza la venganza de los hombres engañados.

Un retoño lateral del motivo lo representa un grupo de obras en las que el hijo procedente de la relación ilegítima ocupa el primer plano de la acción, pero con la función de hacer que el padre sufra el castigo por el fruto de la seducción. El hijo ilegítimo puede negarse a reconocer a un padre que un día lo entregó a un triste destino (L. Fulda, *Die Zeche*, drama, 1899); su venganza sutil puede llegar al extremo de que su progenitor tenga que agradecerle la salvación de una penuria financiera (A. Dumas, hijo, *Le Fils naturel*, comedia, 1858; E. Augier, *Les Fourchambault*, drama, 1878), y la hija ilegítima de un príncipe (F. M. Dostoievski, *Unizhennye i oskorblennye / Humillados y ofendi-*

dos, novela, 1861) renuncia orgullosa a utilizar su linaje principesco tardíamente conocido para ella. Un vagabundo que maltrataba a su amante y que es capturado por la policía con la ayuda de un campesino, al morir se revela como hijo de este último (L. Anzengruber, *Stahl und Stein*, drama, 1886); otros padres sin conciencia viven la repetición del destino de seducida en la propia hija (K. E. Franzos, *Der Präsident*, relato, 1884; L. Fulda, *Maskerade*, drama, 1904). La hija ilegítima de un nabab indio desengaña al padre mediante su adhesión a la madre, que la sirve como criada, y desea ver casados a sus padres desiguales (P. Heyse, *Das Recht des Stärkeren*, drama, 1883).

En el siglo XIX el filósofo danés S. Kierkegaard en su estudio *O lo Uno o lo Otro* (1843), dedicado a deslindar la visión estética y la visión ética de la vida, incluye el relato *El diario del seductor*, en que contrapuso al seductor como encarnación de una genialidad sensual, tal como lo representa Don Juan, el tipo del seductor «reflexivo», que se halla fuera de la conmoción amorosa, proyecta con plena conciencia su intriga y en toda relación erótica recoge el factor estético del placer, en el que la compañera sólo le sirve para experimentar las reacciones esperadas y crear una situación poética de la que disfruta el creador. A este tipo pertenecen Julien Sorel (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, novela, 1830), que seduce con fría resolución, luego el fascinante amigo de colegio de David Copperfield, Steerforth (Ch. Dickens, *David Copperfield*, novela, 1849-59), que seduce y rapta a la ingenua Emily y la abandona en la miseria, y también una figura tan disonante como el oficial prusiano Von Wuthenow (Th. Fontane, *Schach von Wuthenow*, novela, 1882), que ama a la madre hermosa pero seduce a la hija fea y luego se pega un tiro porque quiere sustraerse a un matrimonio convencional. A él y a Sorel recuerda el preceptor Greslou en la novela ya mencionada de P. Bourget *Le Disciple*, que por curiosidad psicológica y resentimiento social seduce a la hija de su noble amo y paga con la muerte el suicidio de la muchacha provocado por él. Como un impostor y con falta de seriedad se comporta Georges Duroy (G. de Maupassant, *Bel ami*, novela, 1885) cuando atrae a su red —tras y junto a otras mujeres— a la muchacha de diecisiete años, hija del propietario del periódico para el que él escribe, después de lo cual la madre de la muchacha, a la que también antes había hecho amante suya, se vuelve loca. El factor estético destacado por Kierkegaard se pone

de relieve en el drama de H. Sudermann *Sodoms Ende* (1891), y el de la falta de entrega al sentimiento, en la ya mencionada *Liebelei* de Schnitzler. El «amor sin la exigencia de la fidelidad» de Schnitzler desempeña una gran importancia en la literatura de finales de siglo y toma forma tanto en los propios tratamientos que el autor hace del argumento de I Casanova (*Casanovas Heimfahrt*, relato, 1918, *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, comedia, 1919) como en los tipos de aventureros de H. v. Hofmannstahl (*Der Abenteurer un die Sängerin*, drama, 1899; *Cristinas Heimreise*, comedia, 1910), y además en el clérigo Ketil (G. Gunnarsson, *La gente de Borg*, novela, 1912-14), que seduce a su hermana adoptiva y este hecho apesadumbra a su padre, o en el pintor Strickland (W. S. Maugham, *The Moon and Sixpence*, novela, 1919), que disculpa su incapacidad de vínculo con el derecho del genio, así como Baal (B. Brecht, *Baal*, drama, 1920) acoge sin participación interna a las mujeres fascinadas por él y luego les da de lado. El aspecto divertido y frívolo del motivo lo representa el sibarita vanidoso, que se embriaga de aventuras (J. Anouilh, *Ornifle ou le courant d'air*, drama, 1955), a quien su hijo ilegítimo le quiere pedir responsabilidades a punta de pistola, pero un ataque al corazón le sobreviene precisamente cuando está seduciendo a la novia de éste; en cambio la seducción llevada a cabo por Gradère (F. Mauriac, *Les Anges noirs*, novela, 1936) se convierte en algo diabólico, ya que se casa con Adila, seducida por él, sólo para mantener con la dote de ella sus relaciones con una ramera, a la que más tarde asesina. Mientras que a Gredère le salva un clérigo de la ruina psíquica, Stawrogin (A. Camus, *Les Possédés*, drama, 1959) rechaza la mediación de la Iglesia y se ahorca, así como Chance Wayne (T. William, *Sweet Bird of Youth*, drama, 1959) acepta dócilmente el castigo de la castración que le infligen los iracundos ciudadanos, porque para él se desvanece con la amada su mejor Yo juvenil.

El interés en el tipo de seductor, en sus motivaciones y en su táctica sirve de base también al drama, que invirtió, por así decir, la relación clásica entre seductor y seducida, *Fräulein Julie* (drama, 1888) de A. Strindberg. El interés, sin embargo, está centrado en igual medida sobre la seducida, de suerte que la obra mantiene el punto medio entre las variantes del motivo destacadas en su aspecto masculino y femenino. Lo decisivo aquí no es que la muchacha ingenua y en lo posible de clase baja se vea sorprendida por el hombre intelectualmente

superior y en lo posible de la nobleza, sino que la señorita noble y mentalmente superior pero inhibida en su vida afectiva por su origen y educación se rinda tanto física como espiritualmente a la brutal sensualidad de un hombre inferior, pues éste es capaz incluso de convencerla de la necesidad de expiar su desliz mediante el suicidio. La seducción como descarga de complejos sociales de inferioridad tuvo ya su importancia en Stendhal, Bourget y Maupassant, pero aquí la ponía en duda la tendencia tradicional de crítica social.

En el siglo XX la seducción se había convertido en un asunto privado no punible y sólo acusable en el caso de que se tratara de una menor virgen; los castigos por aborto e infanticidio estaban atenuados, de modo que el destino de una mujer seducida había perdido indudablemente dureza. Sin embargo su carga social y económica suministró al motivo todavía suficiente sustento. Ditte (M. Andersennexös, *Ditte Menschenkind*, novela, 1917-21), hija ilegítima también, se hunde en la pobreza y la amargura por sus hijos ilegítimos, y otro tanto sucede a la protagonista del drama de P. M. Rosso di San Secondo *La bella addormentata* (1923), aunque ésta encuentra en el amigo de su infancia un ayudante y reparador de su honor. Roberta (Th. Dreiser, *An American Tragedy*, novela, 1925) se sumerge en el agua antes de que el perjurio y ambicioso amante pueda ahogarla; la histérica Mouchette (G. Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, novela, 1926) se suicida después de haber matado a tiros a su seductor aristócrata y haber dado a luz un hijo muerto; Dorothea Angermann (G. Hauptmann, *Dorothea Angermann*, drama, 1926), expulsada por su engreído padre a América con el seductor casado a la fuerza con ella, se va hundiendo en sus grados de ramera, instrumento de reclamo y finalmente asesina a su esposo; y Marianne (O. v. Horváth, *Geschichten aus dem Wienerwald*, drama, 1931), defraudada en sus ilusiones juveniles, se casa luego con el rudo y sentimental carnicero a ella destinado, que se jacta de haberla «perdonado». La tendencia crítica social, que se impone otra vez con fuerza en las obras últimamente mencionadas, aparece concentrada en la balada lúgubre de B. Brecht *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* (en *Hauspostille*, 1927). Como factor central de la temática anticiudadana lo utilizó, en cambio, R. Billinger (*Der Gigant*, drama, 1937) en el destino de la campesina abandonada que busca la muerte en el pantano. Adriana (A. Moravia, *La Romana*, novela, 1947) se hace una solitaria desen-

gañada por la incapacidad de amar de los hombres; en la novela del mismo autor *La noia* (1960) Celia, seducida con catorce años, se hace una vampiresa brillante e insensible; Sigurlina (H. K. Laxness, *Salka Valka*, novela, 1931) pierde su vitalidad y se suicida. Mientras que las figuras de muchachas campesinas del finlandés F. E. Sillanpää (*La vida y el sol*, novela, 1916, *La criada Silja*, novela, 1931) afirman su breve felicidad del amor como culminación gloriosa de su vida pese a sus consecuencias, Claire Zachanassian (F. Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, drama, 1956) se venga de su seductor con una intriga sutil y cruel.

En el acto de venganza de una mujer rechazada antaño por causa de un hijo ilegítimo se basa también la versión cómico-irónica del motivo en la comedia *Das Haus in Montevideo* (1953) de C. Goetz: la mujer constituida en solterona rica lega su fortuna a la familia honorable y numerosa de su hermano con la condición de que se repita en ella el caso de la madre ilegal, y el inútil empeño por cumplir esta exigencia se termina con el descubrimiento de que el hermano vive sin saberlo en un matrimonio sin validez y todos sus hijos son ilegítimos. Mientras que, incluso en esta comedia, la proscripción tuvo que ser vengada todavía en la arrogancia de los virtuosos, se han modificado fundamentalmente desde entonces los aspectos del motivo por la progresiva emancipación de la mujer. Es verdad que sigue habiendo versiones acusadoras (P. Turrini, *Kindsmörderin*, drama, 1973), que incluso consideran a la mujer moderna como proyección y víctima de un mundo regido por hombres, pero en general en la época de la libertad sexual, del relajamiento en las leyes del aborto y de la igualdad de derecho sucesorio de un hijo ilegítimo, ni la seducción de una muchacha «intacta» ni un hijo sin padre son una desgracia como para dar ocasión al infanticidio o al suicidio. Una trasposición de *Maria Magdalene* de Hebbel a la actualidad (F. X. Kroetz, *Maria Magdalene*, drama, 1973) presupone que el actual admirador de Elvira pasaría muy bien por alto el desliz de ella si se legalizara a éste mediante un matrimonio aparente con el fin de una pronta separación; se puede incluso admitir que, a pesar del fracaso de este proyecto, se junten los dos cuando los afectados y quienes les rodean se han conformado con la existencia de un hijo no deseado.

R. Lohan, *Das natürliche Kind im deutschen Drama*, tesis, Viena, 1906; F. Radel, «Die uneheliche Mutter in der Dichtung und im Leben» (*Kultur und Fortschritt*,

416/17), 1912; O. H. Werner, *The unmarried Mother in German Literature*, New York, 1917; J. M. Ramek-
kers, *Der Kindesmord in der Literatur der Sturm-und-Drangperiode*, Rotterdam, 1927; E. Schröder, *Die Pfarrerstochter von Taubenheim*, Kiel, 1933; St. B. Liljegren, *The English Sources of Goethe's Gretchen Tragedy, A Study in the Life and Fate of Literary Motives*, Lund, 1937; H. Petriconi, «Die verführte Unschuld, Bemerkungen über ein literarisches Thema» (*Hamburger Romanistische Studien* S., 38), 1953; B. Weber, *Die Kindsmörderin im deutschen Schrifttum von 1770-1795*, 1975.

Seductora diabólica, La.—Entre las diversas funciones que una mujer puede desempeñar en una relación amorosa, la literatura ha modelado en un esquema creador de tradición también aquella función que confiere a la mujer un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, mediante los cuales ella no sólo vincula consigo eróticamente al hombre, sino que también le desvía de sus intereses y tareas superiores, socava su moral y casi siempre le hunde en la desgracia. Sin embargo esta vinculación no siempre es de índole puramente negativa, sino que con frecuencia es ambivalente, ya que ella depara al hombre seducido un máximo de satisfacción amorosa.

Ya la versión antiguo-babilónica de la *Epopéya de Gilgamesh* (hacia 1800 a. de C.) contiene una especie de antropomorfismo del «hombre-animal» Enkidu, creado como rival y compañero de Gilgamesh, a través de una ramera enviada a él por orden de Gilgamesh, la cual le enajena de los animales mediante sus artes sexuales y le induce a visitar la ciudad de Uruk, donde se reúne con Gilgamesh; un trabajo de seducción que permite aclarar la pérdida y recuperación del hombre transformado por Eros. A una concepción parecida pertenece, en la historia bíblica de la creación, la seducción del primer hombre, 1 Adán, por medio de Eva, que para la civilización occidental se convirtió en símbolo del influjo pernicioso de la mujer. En el *Libro primero de Moisés* (s. X a. de C.) el papel seductor está repartido en dos figuras —Eva y el diablo en figura de serpiente—, pero Eva es el verdadero portavoz del mal frente al hombre, que aparece como víctima de su persuasión. Este ejemplo muy gráfico de la mujer como seductora, apoyado además por otros relatos del Antiguo Testamento —la historia de 1 José y la mujer de Putifar, la de la traición de Dalila a 1 Sansón y la de la afición del sabio Salomón a las mujeres—, constituyó en la literatura patristica cristiana, pese a la actitud esencialmente distinta de los *Evangelios* con respecto a

la mujer, la base para clasificar a la mujer como ser puramente sexual y por eso pecaminoso. A esta concepción primitiva cristiana contribuyó de una manera decisiva la actitud antifeminista y misógama del apóstol Pablo.

Como el Oriente Próximo, también la antigüedad griega desarrolló muy pronto la función de la mujer como seductora. † Pandora, según la descripción de Hesíodo (*Los trabajos y los días*, hacia 700 a. de C.), es enviada como ardid e instrumento de la venganza divina al ladrón del fuego, † Prometeo, a quien ella no logra seducir, pero su hermano Epimeteo se rinde a ella, de modo que al abrir la «caja» de ésta, que contiene todos los males, esparce la desgracia sobre las criaturas de Prometeo, los hombres, provocando también una expulsión del Paraiso. † Helena, que según los *Cantos ciprios* nació de la unión amorosa de Zeus con Leda, unión contraída para la desgracia de los hombres, fascina a amigos y enemigos, rinde por su belleza también a los ancianos troyanos y tras la caída de Troya aplaca incluso a su engañado esposo Menelao, y en Homero (*Iliada*, s. VIII a. de C.) se concibe a sí misma como un afatalidad trágica para los hombres. También el motivo de la «imagen falsa», utilizado acaso por primera vez por Estesícoro (hacia 600 a. de C.) para justificar a Helena y según el cual la imagen habría huido en lugar de ella con París a Troya, prueba el carácter diabólico de la semidiosa. Figuras como la de † Circe y las sirenas (Homero, *Odisea*, s. VIII a. de C.), que quieren distraer de su camino al — repatriado, presentan los mismos rasgos de las perdedoras de hombres eróticamente atractivas.

En la comedia hasta Plauto hay por una parte esposas virtuosas pero marimandonas, que hacen desgraciado al hombre, y por otra parte — cortesanas placenteras pero codiciosas e infieles, mujeres, pues, que de cualquier manera son ardides de la naturaleza. Incluso la lírica de los elegíacos romanos Catulo, Tibulo y Propertio, con su exposición de la dependencia del hombre respecto de mujeres fascinantes pero indignas, contribuyeron a crear una tradición de figuras femeninas ambivalentes, que ni siquiera se extinguió junto al Minnesang y al Petrarquismo.

La Antigüedad también se creó demonios femeninos en toda regla —seres intermedios entre dios y hombre con fuerzas sobrenaturales—, que dieron forma a los rasgos hipnóticos y vampírescos de la mujer. Flegón de Tralles (*Peri thaumasiōn kai makrobiōn*, s. II) habla del espíritu de una joven

muerta que algunos meses después de su muerte contrajo un vínculo amoroso con un huésped de la casa de sus padres, al que la mujer había amado al parecer en vida y que se mató de pena cuando la relación se vio perturbada por los padres de la difunta. Si aquí el fantasma de una difunta se torna funesto para el hombre, en Flavio Filóstrato II (*La vida de Apolonio de Tyana*, hacia 200) también lo es la lamia que fascina al joven Menipo y le impulsa al matrimonio. También en este caso se impide la unión al presentarse un tercero, el preceptor del joven, Apolonio, quien descubre que Menipo es devorado por el amor y acusa a la mujer el día de la boda de ser una empuja o lamia, que aspira a la carne y a la sangre humana; tras lo cual ella toma forma espectral y confiesa. Hasta en la literatura reciente perviven todavía rasgos fundamentales de estas dos variantes de la baja antigüedad.

Junto a la tradición específica bíblico-cristiana y clásico antigua, un tipo fabuloso difundido internacionalmente contribuye a la formación del motivo también en la literatura culta. Se trata del tipo del llamado matrimonio espectral, en el que el lazo amoroso o también conyugal entre un hombre y un ser elemental, una muchacha-pájaro, una sirena o un hada, se contrae bajo condiciones que luego resultan para el mortal irrealizables, porque requieren una dosis excesiva de confianza ciega. La infracción del mandato anula el vínculo y el ser elemental vuelve a sus orígenes. Hay también dentro de este tipo variantes en las que la parte masculina es la que pertenece al mundo diabólico, pero es predominante y acaso también más antigua la función diabólica de la mujer. Las muchachas-pájaro y las sirenas son enemigas del matrimonio e infieles, suelen escurrirse del hombre, que las ha unido a él las más de las veces por el robo de su vestido, así como las mujeres-cisne de la *Völundarkvida* de los *Edda* abandonan a Wieland y a sus hermanos después de siete años; en cambio las hadas son amorosas, no sueltan de sus redes al hombre y se vengan cuando se las rechaza, como la silfide en la famosa balada popular danesa *La princesa de los elfos*, que torna moribundo por un ataque al corazón a Oluf, que cabalga hacia su boda. Goethe (*Der Erlkönig*, balada, 1782) ha suprimido en gran parte los rasgos femeninos del ser élbico que fascina mortalmente.

La fijación tal vez más antigua del tipo de matrimonio espectral es la leyenda de Peleo, transmitida por Píndaro (*Nemeas*, mediados del s. V a. de C.) y más tarde por Estacio (*Aquileida*, 80-92); Peleo

vende a la nereida Tetis en un combate en el que ella toma constantemente nuevas formas, y engendra con ella a ¡ Aquiles, al que ella quiere hacer inmortal bañándole en la laguna Estigia; en esto es sorprendida por Peleo y acto seguido desaparece volviendo al palacio de su padre Nereo. Si en esta variante griega no se dice expresamente que Peleo ha vulnerado un tabú, en la epopeya india *Mahabharata* (s. V a. de C. - s. IV d. de C.) la diosa Ganga, que se ha ofrecido al rey Pratipa pero luego se convierte en la nuera de éste, impone a su esposo Santanu la condición de que no puede reprenderla ni impedirle nada, mandato que él no infringe sino cuando ella arroja al agua también al octavo de los hijos nacidos; ella le explica que ha sacrificado a los hijos para que los dioses la rediman de una maldición, de que él conservaría a este octavo hijo pero la perdería a ella, y desaparece. El *Rigveda* (s. II a. de C.) contiene una versión algo diferente con la historia de Pururavas y Urvaci, una ninfa que al casarse exigió que su esposo Pururavas nunca podría mostrarse a ella desnudo. Cuando los poderes enemigos hacen que una noche el resplandor de un relámpago lo contemple desnudo, desaparece y, cuando el desesperado la encuentra de nuevo tras una larga búsqueda, ella le rechaza con estas palabras características de su tipo: «Con las mujeres no hay amistad, tienen el corazón como las hienas.»

En variantes más recientes del tipo fantástico, introducidas en la literatura culta, se adjudicó a las mujeres diabólicas un anhelo de redención, el deseo de poseer un alma humana, una nueva interpretación tal vez cristiana. La redención ha de efectuarse a través del amado, que es sometido a una prueba antes de que pueda contraerse un vínculo duradero. La prueba fracasa a menudo por la insuficiencia humana del hombre o también por su amor a una rival humana. En estos casos la seductora está trazada con rasgos más positivos, pero la relación amorosa con ella sigue siendo ambivalente. El motivo se revela como una mezcla curiosa de pesadilla y visión, como la caracterizó Goethe (*Der Fischer*, balada, 1779) en la formulación «a medias ella lo sacó, a medias él se hundió». La forma predominante de prohibición, en el sentido de que el compañero sobrenatural no puede ser visto por completo o sólo en ciertos momentos, se basa en la ocultación de rasgos corporales humanos; en el relato de *Pururavas y Urvaci*, pues, ha tenido lugar ya un cambio absurdo de las funciones. En la leyenda de ¡ Melusina (Jean d'Arras,

Histoire de Lusignan, 1387/94) el marido tiene que abstenerse de la ondina los sábados porque ésta se transforma entonces en una mujer serpiente, y una vez que el caballero Raimundo la ha espiado y descubierto su mancha, no se requiere más que un momento de enfado, en que a él se le escapa un reproche, para que pierda para siempre a su mujer, cuyos hijos comportan ciertos signos de su procedencia no humana. El caballero Partonopier (Denis Pyramus, *Partonopeus de Blois*, ant. a 1180; Konrad von Würzburg, *Partonopier und Meliur*, hacia 1275) no debe ver durante tres años a la hermosa Meliur, que duerme con él de noche en un palacio extraño, y sólo después ha de ser su esposo; su madre, a la que él visita tras el primero y el segundo año de convivencia, cree que está embrujado y hace que un clérigo le prevenga. Cuando a consecuencia de esto rompe su promesa y ve que Meliur no es una diablesa, ella le rechaza y no vuelve a acogerle sino tras una larga prueba. De modo parecido transcurre la epopeya epigona *Friedrich von Schwaben* (princ. s. XIV), que trata de una muchacha-pájaro a la que el protagonista no puede ver durante un año y tampoco hablar de ella; la reunión de ambos tras infringir el mandato produce, como en *Partonopier*, la transformación de la diablesa en un ser humano. También la «ruda Else» en el *Wolfdietrich* (hacia 1250) está modelada por completo según la fórmula «redención mediante el amor fiel». La rivalidad de una compañera humana del hombre desempeña ya su función en el *Ciclo del Ulster* (s. IX/X) irlandés, en el que Cu Chulinn es seducido por la mujer del dios marino Manaan y enajenado así de su mujer Emer, a la que vuelve más tarde. La situación triangular es la que determina también el *Lai de Lanval* (ant. a 1167) de Marie de France, que se remonta igualmente al patrimonio de leyendas célticas: Lanval no puede hablar de su relación amorosa con un hada, pero cuando él rechaza el amor que le ofrece la reina Guinevere, le sonsacan el secreto, que él tiene entonces que demostrar; en consecuencia es abandonado por la amada, pero él salta tras ella sobre el caballo, y ambos desaparecen en el país de las hadas. El mismo argumento aparece con ligeras variaciones tanto en los dos anónimos de *Lai de Graelent* y *Lai du Désiré* y en la versión inglesa *Sir Launfal* (s. XIV) como en el poema alemán *Seifrit von Ardemont* de U. Fietrer (en *Buch der Abenteuer*, 1473/1478). Cuando se excluyó de nuevo el tema de la redención, fantástico y optimista y también de carácter cristiano, como en la leyenda ge-

neracional *Peter von Stauffenberg* (hacia 1320), compuesta probablemente por Egenolf von Stauffenberg, se destaca más la parte funesta del galanteo diabólico: el hada, que se ofrece al caballero, no puede como naturaleza pagana que es contraer matrimonio y exige que él oculte la relación amorosa ante la sociedad y no se case. Cuando —igual que Lanval— él rechaza un enlace honroso y revela su secreto como explicación, las amenazas del clero le inducen al matrimonio, tras lo cual el hada le profetiza la muerte, que ocurre tres días después de la boda. El cuento *Undine* (1811) de F. de La Motte-Fouqué, relacionado con esta leyenda, introdujo de nuevo en el espíritu del Romanticismo el tema de la redención, el deseo de la ondina por tener un alma, y achacó la culpa del trágico final al caballero, ya que se aparta de la ondina y se vuelve hacia una mujer humana normal.

Otras figuras de seductoras diabólicas se produjeron con frecuencia por la perversión de mitos antiguos y su fusión con representaciones germánicas y célticas. El vínculo amoroso con una difunta, del que informa Flegón de Tralleis, aparece en la leyenda carolingia como una fascinación de Carlomagno producida por su amada difunta (*Karlmeinet*, hacia 1320; Petrarca, carta del 21-6-1333), que en una versión del siglo XIV es designada incluso como ninfa; sin embargo, el gusto burgués la transformó en una esposa que una reciente tradición indentificó con Fastrada: una piedra mágica oculta en su pelo o bajo su lengua ejerce el hechizo del amor, hasta que un clérigo la extrae tras abrir el ataúd y redime a Carlos de su vínculo pecaminoso.

Las demonizaciones de la diosa Venus y de sus estatuas dieron lugar a la leyenda del anillo de Venus o del desposorio de la estatua, leyenda narrada por primera vez por William von Malmesbury (*De Gestis regum Anglorum libri quinque*, 1124/25), en la que un anillo, que un romano pone, durante el baile, en el dedo de una estatua de Venus, motiva el desposorio inquietante con la diosa del amor, que impide consumar el matrimonio al recién casado. El argumento ha sido renovado y ampliado en el Romanticismo. Una demonización experimentó también la figura de la Sibila de Cumas, conocida por la *Eneida* de Virgilio y convertida por A. (de' Mangabotti) da Barberino (muerto hacia 1431, *Guerino il Meschino*, impreso, 1473) y por A. de La Salle (*Le Paradis de la reine Sibylle* en *La Salade*, hacia 1440) en soberana del monte de Sibila y cautivadora de hombres, que arrastra en su hechizo

a caballeros aventureros y cuyo amor tiene por consecuencia la pérdida de la felicidad eterna. Mientras que Guerino recibe la absolución del Papa, en De La Salle el caballero no es absuelto, vuelve al monte y cae definitivamente en el infierno antes de que le llegue el mensaje de gracia papal. No se pueden negar el parentesco y acaso también el influjo de la leyenda del monte de Venus y de Tannhäuser como tampoco el conocimiento que los autores tenían de la novela francesa *Huon d'Auvergne* (hacia 1341), en la que el protagonista, buscando el camino del infierno, cae en la red de la princesa de los demonios, de cuyo mundo fantasmal sólo puede liberarse invocando a Cristo. Por contaminación del monte Sibila y del monte de Venus en la literatura alemana del siglo XV se hizo popular la variante del motivo, halló su expresión más significativa en el *Tannhäuserlied* (1515) y se hizo igualmente muy fecunda en el Romanticismo. Como sucesora de los diablos galanteadores de la baja Edad Media se halla la Armida de la *Gerusalemme liberata* (1581) de Tasso, la cual es comisionada por el príncipe de los infiernos con el fin expreso de cautivar a los caballeros cristianos y distraerles de la lucha contra los paganos. La unión de Fausto con Helena (*Historia von D. Johann Fausten*, 1587), personaje antiguo igualmente «diabólico», forma parte de las relaciones amorosas que el diablo permite y facilita en lugar de un matrimonio cristiano. Aun la hermosa Biondetta (J. Cazotte, *Le Diable amoureux*, novela, 1772) es una encarnación del diablo vivificada por el pasado del protagonista y de cuyos encantos sólo a duras penas puede desprenderse Don Álvaro.

Con el Barroco se hacen más raros en la literatura los auténticos demonios intermedios entre dioses y hombres, y en su lugar mujeres de origen humano toman rasgos demoníacos, se psicologiza lo demoníaco. Estos rasgos suelen asociarse a figuras de la antigüedad, que ya en autores antiguos presentaron signos mágicos. La relación entre Antonio y Cleopatra (Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, drama, 1607) muestra el carácter de fascinación diabólica, típico del motivo, y la protagonista es de un apasionamiento desenfrenado y voraz. Semíramis (Calderón, *La hija del aire*, drama, 1664) descubre su propia capacidad demoníaca, a la que sucumben reyes y vasallos, y se ve impulsada por ese poder hasta la inmolación inhumana de sus amantes; Agripina (*Agrippina*, drama, 1665) y Sofonisba (*Sophonisbe*, drama, 1680) de

D. C. v. Lohenstein aúnan en sí el temible poder mágico, aparentemente sobrenatural y procedente del ámbito mítico, con una belleza que causa una sensación mágica. J. Milton mostró en *Samson Agonistes* (drama, 1671) el poder seductor y funesto de Dalila y el amor-odio entre ella y Sansón. Representar el arte de seducción diabólica en la perteneciente a un pueblo receloso como los judíos de España, lo sugirió la relación entre Alfonso VIII y la judía de Toledo de la literatura española: la fragilidad del rey y su desencantamiento por un ángel fueron descritos ya por la versión más antigua que aparece en el romance de L. de Sepúlveda (1551) y en el drama con él relacionado *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (1616) de Lope de Vega. También aparecía el tipo de mujer demoníaca en los escasos argumentos más o menos contemporáneos. J. Marston (*The Insatiate Countess*, drama, 1613) describió en la condesa Isabel a una seductora de gran estilo. Mientras lleva luto por su primer marido, seduce a cuatro caballeros; al ofrecer sus favores al cuarto le induce a que mate al segundo y tercero, cuya amistad se ha visto enturbiada sólo pasajeramente por los celos. A. Gryphius (*Cardenio und Celinde*, drama, 1657) representaba a Celinda como a una seductora que opera con todos los medios y que es capaz de infundir un amor que llega hasta el delirio y la desesperación.

El racionalismo del siglo XVIII estuvo poco interesado en figuras diabólicas. Veía sobre todo el arte de seducción más en el lado del hombre y prefería la correlación entre una masculinidad destructora, menos diabólica que intrigante, y la inocencia femenina y paciente, así pues — seductor y seducida al estilo de las novelas de Richardson. Lo que quedó del demonio femenino era la «mujer de fuerza», la mujer apasionada hasta el crimen, pero a la que le falta generalmente el verdadero encanto. La serie de mujeres de fuerza se inaugura con la dama vividora y sin escrúpulos Millwood (G. Lillo, *The London Merchant*, drama, 1731), que incita al inocente aprendiz Barnwell a engañar a su patrón y luego lo denuncia ella misma a la policía. La Marwood de G. E. Lessing, inspirada en ella (*Miss Sara Sampson*, drama, 1755), que, impulsada por una pasión anti-burguesa y por el resentimiento de mujer mayor, elimina a la joven — rival, está parcialmente modelada también según la antigua Medea, experta en magias, y presenta incluso rasgos de la alegoría medieval de mujer y mundo. La condesa Orsina (Lessing, *Emilia Galotti*, drama, 1772), parecida

por su destino de abandonada, no es diabólica, sino sólo apasionada y con un poco de «alma hermosa», mientras que la condesa Bardonia en el drama *Olivie* (1774) de J. Ch. Brandes pertenece por completo al árbol genealógico de Millwood—Marwood de la tragedia burguesa, ya que intenta matar a su propio marido, a su ayudante Riccaldo y a su hijastra, en cuanto — rival de ella, para conquistar el amor del marqués Leontio, pero muere ella misma al tomar por descuido el veneno destinado a otros. En conexión con los géneros realistas-burgueses hay que ver también el *Ceci n'est pas un conte* (impresión parcial en 1773, completa en 1798) de D. Diderot, con Mme. Reymer, que con fría sonrisa excluye a sus admiradores y permanece afectivamente intacta. En cambio la amable seductora Danae (Ch. M. Wieland, *Die Geschichte des Agathon*, novela, 1766) presenta rasgos menos violentos y más encanto natural, y para el protagonista significa una Circe y «Armida griega», también en Lais (Wieland, *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* 1800-01) concurren aptitudes espirituales y encantos sensuales para seducir a los hombres.

La figura de Adelaida (Goethe, *Götz von Berlichingen*, drama, 1774), modélica y típica del Sturm und Drang, no es imaginable por una parte sin las precededoras Marwood y Orsina, pero por otra representa de nuevo un tipo, ceñido a la tradición barroca, de naturaleza auténticamente funesta, que por ansia de poder no vacila en apartar a un hombre del trato con su amigo y con su prometida, ni duda, por satisfacer su sensualidad, en liberarse de este mismo hombre por el adulterio y el uxoricidio con una sonrisa para el próximo amante. Adelaida no sólo influyó en análogas figuras femeninas de los poetas del Sturm und Drang — en la cortesana Gianetta (F.M. Klinger, *Otto*, drama, 1775), que sirve de reclamo político, en la marquesa Matilde (Maler Müller, *Golo und Genovefa*, drama, 1776), que convierte en dócil instrumento de ella a su amante secreto, y en la noble Fiordimona (W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, novela, 1787), que siguiendo sus asuntos amorosos deja tras sí un rastro de intrigas, actos de venganza y asesinatos—, sino que se refleja también en muchas otras seductoras de la literatura romántica. Se la puede reconocer en la Fortuna, que juega con los hombres, de la novela de pasatiempo (F. Bouterwek, *Graf Donamar*, 1791-93; J. F. E. Albrecht, *Lauretta Pisana*, 1789) y en la condesa Blainville, encarnación de la seducción por la

perdida ciudad de París, en la romántica temprana *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795-96) de L. Tieck.

Las conexiones con motivos de la literatura trivial, reconocibles en *William Lovell*, son válidas también para el alto Romanticismo y sus relaciones con la leyenda popular, en las que a menudo la literatura de pasatiempo servía de mediadora y abría la entrada a las diablesas, demonios femeninos y seres procedentes de la mitología natural, otra vez bienvenidos a la literatura. De la creencia popular, precisamente de la de los Balcanes, proceden los vampiros —descubiertos literariamente en estos años— descendientes de las lamias y empujas de la antigüedad, difuntos que, según se pensaba, habían sido víctimas del diablo y no hallaban descanso ni se corrompían, ya que se alimentaban de la sangre de los vivos; con su sed de sangre se asocian perversos apetitos sexuales. El vampiro —generalmente femenino en la literatura— se encuentra por primera vez en el «poema vampiresco» de Goethe *Die Braut von Korinth* (1798), en el que el fantasma de la hija consagrada a Dios por su madre pasa una noche de amor con el antiguo novio y al marcharse le anuncia la muerte, ya que ella le ha chupado la sangre del corazón; lo «vampiresco» es el ingrediente que Goethe añade a la trama tomada de Flegón. Cercano a esta balada en cuanto al contenido se halla el relato *Die Totenbraut* (en *Gespenserbuch*, 1810-12, de J. A. Apel/F. A. Laun), en el que la difunta, en figura de su hermana viva, seduce al conde para que se case con ésta, pero en la noche de bodas ocupa su lugar y mata al amante infiel. La enigmática Lady Geraldine del inglés S. T. Coleridge (*Christabel*, poema, 1816) se hace llevar al bosque nocturno por la joven Christabel y pretende un íntimo contacto humano por el que se hace visiblemente más fuerte y hermosa y puede cautivar al padre de Christabel; y J. Keats (*La belle dame sans merci*, balada, 1820), contemporáneo de Coleridge, deja entrever rasgos vampirescos semejantes en el hada que se encuentra con el caballero en la pradera, le conduce a una gruta y le adormece con canciones: en sueños ve pálidos reyes y caballeros que le previenen contra la hermosa dama, y al despertar se encuentra solo, pálido y febril; Keats creó también una adaptación en verso de la historia de lamias de Filóstrato (*Lamia*, 1820). El conde, en el relato *Cyprians Erzählung* de E. T. A. Hoffmann (en *Die Serapionsbrüder*, 1819) descubre un día que la mujer, que con su madre se alojó en casa de él y

con la que se casó, por la noche se alimenta de un cadáver en el cementerio, y cuando él se lo reprocha, ella le ataca a mordiscos; él la arroja al suelo, ella se muere, y él se vuelve loco. En el relato *Lasst die Toten ruhn!* (1823) de E. Raupach se habla de la relación amorosa de un hombre con su esposa difunta, que se alimenta de la sangre del esposo y de sus hijos, y Th. Gautier trató un tema parecido con menores efectos y mayor probabilidad psicológica en la novela corta *La morte amoureuse* (1836): movido por el amor a una difunta, el sacerdote Romualdo besa su cadáver uniéndose de este modo a él, de tal suerte que en adelante es su amante nocturna, cuya existencia se mantiene con su sangre, que él le da a beber; el hechizo no se rompe sino cuando un sacerdote amigo desentierra a la vista del enamorado el cadáver en corrupción. En el relato *Berenice* (1835) de E. A. Poe, influido por los románticos ingleses, en especial Coleridge, se trata no de un vampirismo real, sino psicológico, donde cabe preguntarse si lo vampiresco en Berenice no hay que interpretarlo más que como alucinación del narrador en primera persona.

Junto a la variante del vampiro casi de moda volvieron a destacarse también las representaciones del motivo procedentes de la literatura popular. La diablesa Matilde, que en la novela de terror *The Monk* (1795) de M. G. Lewis seduce en figura de novicia al piadoso abate haciéndole romper el — voto de castidad, pertenece a la tradición de los demonios galanteadores que el autor conocía por dos narraciones de la popular autora alemana B. Naubert (*Der Fischer*, 1792; *Ottbert*, 1793). «Maga» llama C. Brentano (*Lore Lay*, balada, 1801) a lahermosa muchacha que atrae a los hombres causándoles su desgracia y que desea morir para romper esta maldición; luego en una composición posterior de Brentano y en H. Heine (poema, 1824) † Lorelei es un hada o sirena que resulta funesta para los marinos del Rin. Sirena disfrazada y demonio femenino resulta ser también la señorita Kunigunda von Thurneuck (H. v. Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn*, drama, 1808), igualmente peligrosa para el caballero Wetter von Strahl, y la amale ondina (F. de La Motte-Fouqué, *Undine*, relato, 1811) cautiva al caballero Huldbrand no con mala intención, pero atrae la desgracia sobre él, que para ella es internamente extraño. Entre diosa y demonio femenino se halla la condesa Romana (J. v. Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, novela, 1815), cuya llamada seductora y ambiente

cautivador se vuelven tan peligrosos para el conde Friedrich como la belleza mágica de la condesa Diana para el conde Gaston (*Die Entführung*, relato, 1839), que desilusionado se sustrae al fuego prendido por ella y que ha de aniquilar a ambos. También la muchacha acusada de maga, en *Une Femme est un diable* (1825) de P. Mérimée, ejerce una seducción diabólica sobre un joven sacerdote, que por causa de ella mata a un hermano de ministerio. Ya se ha mencionado la renovación romántica del argumento medieval del desposorio de la — estatua o relato de la fascinación mágica producida por un cuadro o monumento (Eichendorff, *Das Marmorbild*, relato, 1819; Mérimée, *La Vénus d'Ille*, relato, 1837). E. T. A. Hoffmann (*Der Elementargeist*, relato, 1822) eligió como compañera diabólica de un oficial a Terafis, una muñeca, que se transforma de noche en una mujer cautivadora y cuya posesión le costaría a Victor la felicidad eterna si un piadoso — criado no le arrebatara del hechizo por dos veces; Hoffmann se refiere expresamente a Cazotte.

Las seductoras fantasmales creadas por el Romanticismo continuaron surtiendo sus efectos hasta en el Realismo. El rasgo fundamental vampíresco ya imprescindible, que H. Heine añadió también a la esfinge que le besa y a la vez le desgarrar con sus garras (poesía de introducción al *Buch der Lieder*, 3, 1835), así como a la mujer Venus (*Tannhäuser* en *Neue Gedichte*, 1844) y a Herodías, culpable de la muerte de ¡ Juan el Bautista (en *Atta Troll*, 1847), adquirió un carácter destacado en poesías de Ch. Baudelaire (*Le Vampire*, *Les Métamorphoses du vampire* en *Les Fleurs du Mal*, 1857 y 1861) y de A. Ch. Swinburne (*Satia te sanguine*, 1866) así como en la inquietante narración de I. S. Turguenev *Prizraki / Espectros* (1864), en la que Ellis, ser egoísta y ansioso de amor, transporta de noche en un vuelo sobre el mundo al narrador en primera persona y le hace ver el pasado y el presente, al tiempo que le chupa la sangre y se hace cada vez más vivo y corpóreo, hasta que la muerte le alcanza y el hombre se queda atrás enfermo. El matiz lésbico de Lady, de Coleridge, reaparece en el relato *Carmilla* (1872) de J. Sh. Le Fanu. Entre los espectros nocturnos se puede contar, en el relato *Vii / El Vii* (1835) de N. V. Gogol, la hermosa joven que por la noche cabalga como una bruja y obliga a un estudiante a rezar durante tres noches junto a su cadáver las preces mortuorias, a la par que ella se levanta del ataúd e intenta agarrarle, hasta que en la tercera

noche él sucumbe a su miedo y a los demonios movilizadas por ella. La «Verde» en el drama de H. Ibsen *Peer Gynt* (1867) pertenece al nórdico reino legendario de los «trolls», aparta de su amada al protagonista y le compromete en un vínculo que es para él un estorbo constante.

A medida que crecía la distancia con respecto al Romanticismo iban cediendo las variantes míticas del motivo y lo diabólico se presentaba más en forma psicologizada, bien se presentara la «Femme fatale» como histérica tiránica (Ch. Dickens, *Barnaby Rudge*, novela, 1841), como antisocial exóticamente atractiva, que hace perder al hombre su honor y dignidad (P. Mérimée, *Carmen*, novela corta, 1849, ópera de G. Bizet, 1875), como dama caprichosamente frívola de la alta sociedad (I. S. Turguenev, *Dym / Humo*, novela, 1867), como — María Estuardo, maga del amor cuyo amante considera su condena a muerte como redención y rompe el indulto que la ex-amada le ofrece (A. Ch. Swinburne, *Chastelard*, drama, 1865), o también como muchacha seducida y corrompida en temprana edad, que se venga de los hombres que se le rinden (F. M. Dostoievski, *Bratia Karamazovy / Los hermanos Karamazov*, novela, 1879-80).

La frecuente aparición de mujeres fatales en la literatura del Naturalismo y del Simbolismo se debía al predominio de personajes masculinos débiles y pasivos. Ya en H. Ibsen se puede encontrar, no sólo en *Peer Gynt* sino también en los dramas sociales, la mujer fatal bien como — amazona con rasgos histéricos (*Hedda Gabler*, drama, 1890), bien como juventud petulante y diabólica, seductora de la vejez (*Solness el constructor*, drama, 1892). Toda una escala de mujeres seductoras presenta la obra de G. Hauptmann, en la que ha entrado mucho de su experiencia personal: la neoromántica Rautendelein, mitad musa luminosa, mitad abismo de perdición (*Die versunkene Glocke*, drama, 1896), la sensual, codiciosa e infiel criada Hanne Schäl como culminación del arte naturalista de caracterización (*Fuhrmann Henschel*, drama, 1898), una bailarina mediocre que tiende su red como una araña (*Atlantis*, novela, 1912), una empusa sonambulesca y doble de una difunta amada (*Winterballade*, drama, 1917). El tipo de sirena vuelve a encontrarse en el drama del noruego B. Björnson *Laboremus* (1901), en el que ésta toca el piano para cautivar a los hombres, mientras que el ruso V. J. Briusov (*Ognenny angel / El ángel de fuego*, novela, 1908) describió, con un fondo

histórico, la figura de una histérica dotada de fuerzas hipnóticas, cuya condena como bruja no resulta del todo injustificada.

Sin el concurso de la magia y sólo por la fuerza del sexo, Conchita Pérez (P. Louÿs, *La Femme et le pantin*, novela, 1898) arruina a viejos y jóvenes amantes, así como la mujer del contrabandista (K. Schönherr, *Der Weibsteufel*, drama, 1914), incitada en principio por el propio marido a practicar el arte de seducir y la sensualidad y que luego aniquila tanto al marido como al enemigo de éste. La más conocida representante del motivo en la literatura moderna la creó F. Wedekind (*Der Erdgeist*, drama, 1895; *Die Büchse der Pandora*, drama, 1902) con Lulu, reflejo de la primitiva seductora griega y a la vez prototipo de la moderna vampiresa. Procedente de las capas más bajas, representa el mero instinto sexual, por el que arruina, sin consideración de valores y órdenes morales, a una serie de hombres intelectuales, para luego hundirse en la prostitución callejera y sucumbir a la venganza de los hombres en la figura de un asesino pasional. De la casta de Lulu son la «artista» Kathi Fröhlich (H. Mann, *Professor Unrat oder das Ende eines Tyrannen*, novela, 1905), que convierte al honorable pedagogo en un ridículo — anciano enamorado y anarquista sediento de venganza, y también Alfa (R. Musil, *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*, farsa, 1924), que se nimba de una aureola de alma sensible y se engalana con las plumas espirituales de su marido impotente, la estudiante amuchachada y fría Temple Drake (W. Faulkner, *Sanctuary*, novela, 1931), la insensible Callgirl (N. West, *The Day of Locust*, novela, 1939) y la hechicera femme fatale (H. Miller, *Sexus*, novela, 1949).

La tradición de los míticos demonios femeninos siguió viva, sin embargo, más allá del Neorromanticismo. Va desde la figura ambivalente de la reina de la mina (H. v. Hofmannsthal, *Das Bergwerk von Falun*, preludeo de 1906, tragedia de 1933) y la variante moderna de la figura de Melusina (Y. Goll, drama, 1922, después ópera de C. H. Henneberg/A. Reimann, 1971) pasando por una figura vampiresa como la amada de juventud de Nathanael (H. Stehr, *Nathanael Maechler*, novela, 1929) hasta el vampiro femenino real, del que Puswarden (L. Durrell, *Balthasar*, novela, 1958) cuenta que su amigo se encontró con él en un baile de carnaval veneciano y fue agraciado con su amor, hasta que el cadáver del hombre desfigura-

do por los mordiscos atestiguó la maldición de su felicidad amorosa.

S. Hock, *Die Vampirsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*, 1900; E. Tegethoff, «Studien zum Märchentypus von Amor und Psyche» (*Rheinische Beiträge u. Hilfsbücher zur Germanischen Philologie u. Volkskunde*, 4), 1922; A. H. Nethercot, *The Road to Tryermaine, A Study of ... Coleridge's «Christabel»*, Chicago, 1939; O. Dinges, *Peter von Stauffenberg*, tesis, Münster, 1948; E. R. Clapp, «La belle dame as Vampire» (*Philological Quarterly*, 27), 1948; W. Papst, «Venus und die missverstandene Dido» (*Hamburger romanistische Studien*, 40), 1955; K. S. Guthke, «Die Herkunft des weltliterarischen Typs der «Femme fatale» aus der deutschen Volksage» (*Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, 6) 1956; R. Mühler, «Der Venusring» (*Aurora*, 17), 1957; W. Stammer, «Frau Welt, Eine mittelalterliche Allegorie» (*Freiburger Universitätsreden*, 23), 1959; L. Röhrich, «Die gestörte Mahrtehe» (en L. R., *Erzählungen des späten Mittelalters*) Berna, 1962; D. Sturm/K. Völker (edit.), *Von Vampiren und Menschengaugern*, 1968; K. Braun, «Nachts, wenn der schwarze Vampir saugt» *Die Horen*, 14), 1969; U. Friess, *Buhlerin und Zauberin in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 1970.

Senex amans — Viejo enamorado, El.

Soberano humillado, El.—El motivo literario del soberano humillado presupone la idea de que el gobernante actúa en nombre de una autoridad más elevada, es responsable ante ésta y por eso goza de inmunidad con respecto a la acción penal, pero sobre todo está libre de la venganza personal. Si del poder, que se le ha conferido, abusa en una medida insostenible afectando a amplios círculos, queda como recurso defensivo la posibilidad de derrocar al tirano y del — tiranicidio, posibilidad discutida desde la antigüedad y constantemente definida en sus supuestos. Si se excede de sus competencias pero sólo en casos aislados y dirigidos sólo contra determinadas personas, a los afectados y observadores críticos les queda un derecho mayor o menor de resistencia —según la constitución del país— que, dado que la persona del soberano siempre está protegida, no puede manifestarse sino en una especie de resistencia pasiva o en las palabras francas y de aviso así como en el hecho indicador. En realidad la historia conoce casos en los que el comportamiento ejemplar de un contrario produjo intencionada o casualmente una autocritica en el gobernante. En la literatura esta relación de tensión se ha convertido en un motivo en el que el adversario del soberano, no sólo por la

injusticia sufrida en él mismo sino para prevenir una degeneración del régimen en — tiranía y proteger a los súbditos como él, humilla al príncipe mediante la crítica libremente expresada y aplicada en el momento oportuno o por acciones intrépidas, le hace comprender sus errores y arrepentirse y hace posibles tal vez una corrección y restablecimiento del orden. La acción puede ser provocada tanto por el trato inhumano a los adversarios como por una usurpación del derecho y propiedad de los súbditos como también finalmente por abuso del poder frente a muchachas y mujeres.

En la antigüedad clásica, aunque también los dioses fueron considerados como vigilantes del derecho y de la injusticia de los dominadores, se consideró fundamentalmente al pueblo como la autoridad en cuyo nombre gobernaba el soberano y ante la cual era responsable. Por eso el «tirano» que se había apoderado arbitrariamente de la soberanía, se veía desplazado por el soberano legítimo, deseado e instituido por el pueblo. El concepto de «tirano» se usó originariamente sin valoración moral, pero luego en la época griega de la polis y entre los filósofos del siglo IV a. de C. se le proveyó cada vez más de los rasgos negativos de un usurpador y se le describió como prototipo del sanguinario, cuyo ser está caracterizado por la reciprocidad de miedo y odio y al que no se concede parte alguna de humanidad. En narraciones antiguas sobre tiranos el oponente e instructor es frecuentemente un sabio, que no siempre consigue, sin embargo, su meta ni mucho menos: Junto a Hierón está el poeta Simónides, junto a Dionisio está Platón u otro socrático, junto a Nerón el filósofo y poeta Séneca, que siendo políticamente sospechoso se suicidó por orden del tirano. Como ejemplo de humillación al tirano se desarrolló en la antigüedad una historia —crecida en el humus de la ética pitagórica de comunidad y amistad y referida por Aristóxeno de Tarento (s. IV a. de C.) como relato vivencial del tirano expulsado Dionisio el Joven— sobre la — prueba de amistad de los dos pitagóricos, a uno de los cuales, Pintias (más tarde Pitias), se le imputaba un atentado contra Dionisio y se le condenó a muerte pese a sus protestas de inocencia, porque los cortesanos, ante la duda, querían poner a prueba la muy celebrada amistad de los pitagóricos, que realmente se demostró cuando Pintias, que había salido con permiso para cumplir unas últimas disposiciones respecto a la situación de su amigo I Damón como garante, volvió puntualmente —contra lo que se

esperaba— y rescató al amigo entregado a la muerte en su lugar. Al final Dionisio abrazó y besó al supuesto criminal y a su garante y les pidió que le acogiesen como tercero en su pacto de amistad, a lo que sin embargo los amigos no accedieron. En Cicerón (*Tusculanae disputationes* y *De Officiis*, 45 y 44 a. de C.), que transfirió la historia a Dionisio I, falta la respuesta final negativa que bloquea una total reconciliación; en Diodoro Sículo (s. I a. de C.), el intento efectivo de asesinato, que sustituye a uno fingido, amplía el abismo entre el tirano y sus adversarios y hace que aparezca mucho más profunda la vergüenza y la reconciliación; Valerio Máximo (s. I) extremó la narración hasta la conversión del tirano, y luego Higino (s. II?) en la *Fábula* 257 le dio aquella forma que queda interrumpida con el ruego del tirano humillado pero que acaso encierre una respuesta positiva, que se hizo famosa por la formulación más ingeniosa de Schiller (*Die Bürgschaft*, balada, 1798).

Si en este ejemplo griego se trata de la humillación al soberano mediante la actitud ejemplar de los adversarios no sólo políticos sino también ideólogos y filósofos, el Antiguo Testamento ofrece dos ejemplos igualmente impresionantes —que repercuten en la literatura cristiana— de humillación al soberano por su abuso del poder frente a las mujeres y frente a la propiedad de sus súbditos; en esto hay que tener en cuenta que la mujer contaba como una propiedad más, por lo tanto también aquí se carga el acento en la injusticia contra el marido como propietario. Entre los hebreos dominaba la idea, adoptada luego por el cristianismo, de que el poder temporal estaba dado por Dios y por eso el soberano debía dar cuentas a Dios y la insolencia principesca era una presunción contra Dios. Cuando el rey I David (*II Samuel*, 11, 2) codicia a la mujer de su soldado Urías y con ella comete adulterio, infringe el décimo y el sexto mandamiento, y cuando, después de que no ha conseguido imputar a Urías la paternidad del hijo esperado por Betsabé, escribe la famosa carta de Urías, según la cual Urías debe ser puesto en la primera fila del combate para ser luego abandonado, infringe el quinto mandamiento. La humillación del monarca sin escrúpulos se produce mediante el profeta Natán que cuenta a David cómo un hombre rico quitó al pobre su única oveja para agasajar a sus huéspedes e hizo degollarla, y el juicio indignado de David al replicar que el hombre rico es reo de muerte le hace ver al rey, con su «¡Tú eres ese hombre!», que se ha juzgado a sí

mismo. David se arrepiente y expía su pecado con la pérdida del hijo nacido de Betsabé, acogida en adelante entre sus mujeres. Más sencilla pero tal vez más típica es la historia del rey Ajab (*I Reyes*, 21), que quería poseer la viña de Nabot, pero ni por compra ni por cambio puede obtenerla de su propietario. Luego que el rey por una intriga de su mujer, que hace difamar y apedrear a Nabot, se ha apoderado de la viña, le habla el profeta Elías a la conciencia y le anuncia el castigo de Dios, de modo que Ajab se arrepiente y expía su culpa y se reconcilia con Dios hasta el punto de que el castigo amenazado de perder la soberanía se efectúa sólo en los sucesores del rey.

Desde el punto de vista cristiano de la responsabilidad del soberano ante Dios, la presunción más condenable del soberano es aquella que se dirige contra Dios mismo, el pecado tantas veces citado de la soberbia, cuyo tratamiento presta a la epopeya *Der gute Gerhard* (1220/25) de Rudolf von Ems un carácter tan peculiar frente a la acción marginal con la presuntuosa oración del emperador Otón I rogando a Dios que le deje contemplar el lugar destinado para él en el cielo en recompensa por su fundación del arzobispado de Magdeburgo, y con la advertencia del mensajero celestial contra una presunción que priva de su galardón al hecho, y también con la alusión a la humildad ejemplar del comerciante Gerhard de Colonia, se halla en la acción interna la biografía —que el visitante imperial le arranca al comerciante, que se resiste humildemente, y narrada por encargo de Dios— del hombre que realizó una serie de obras muy agradables a Dios sin aspirar por ello a la fama ni a la recompensa, de tal suerte que el soberano tiene que inclinarse ante la virtud del ciudadano.

Si aquí entra en juego en una fecha muy temprana no todavía un orgullo cívico ante los tronos de los príncipes, sino más bien una humildad cívica frente a la soberbia principesca, sin embargo la situación más característica de la Edad Media está en la oposición entre el vasallo que reclama su derecho incluso el derecho a la resistencia y el monarca que infringe el derecho; y curiosamente el criterio de los autores medievales oscila entre la simpatía por el — rebelde que se defiende obstinadamente y el respeto a la persona inviolable del monarca que a menudo obra de una manera bastante humillante sin que la suerte le depare una humillación clara. Tal vez el ejemplo más antiguo de esto es la canción de gesta *Renaud de Montauban*, formada probablemente a mediados del siglo XII, de

la que existen traducciones alemanas de finales del siglo XV y que luego alcanzó gran difusión como libro popular *Die vier Haimonskinder* (1604). A pesar de los actos humillantes, de los que aquí se hace culpable el emperador Carlos frente a sus cuatro jóvenes vasallos —quienes de todos modos le mataron al orgulloso hijo (sobrino en otras versiones)—, no se produce realmente más que una sola humillación del soberano, la que pertenece al enfrentamiento preliminar con el padre Haimon: Carlos, encolerizado, mata a Hug, sobrino de Haimon, por causa de una osadía excusable de éste, y el soberano no hace por él la penitencia necesaria, sino que destierra a Haimon que se le ha resistido a mano armada, de tal suerte que éste huye a los bosques, vive largos años como — rebelde e inflige al país graves daños, hasta que los vasallos obligan al emperador a consentir en una reparación por la muerte de Hug y a pedir perdón «con buena voluntad y descalzo» ante el humillado Haimon. El drama de Lope de Vega, *Las pobreza de Reynaldos* (hacia 1604), compuesto con este argumento, está trazado directamente, en contraste con la tradición, para humillar al desconfiado emperador mediante las heroicas hazañas que Reynaldos, sin darse a conocer, lleva a cabo contra los sarracenos. Entre los ejemplos del motivo del vasallo rebelde —motivo típico de la leyenda de Carlos y que en las postrimerías adquirió un matiz más intenso en perjuicio del soberano— se encuentra la epopeya francoitaliana *Huon d'Auvergne* (hacia 1341), en la que se le asigna a Carlos Martell el papel de gobernante, que está enamorado de la mujer de Huon y le da a éste, como David a Urias, una orden peligrosa para su vida, a saber, la de arriesgarse a una — visita al infierno y hacer tributario a Lucifer, pero en contra de lo que esperaba ve regresar a Huon como vencedor y tiene que someterse él mismo a la humillación de bajar al infierno. En una canción de gesta se basa finalmente también la novela alemana en prosa *Loher und Maller* (1430/37) de Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, en la que igualmente la situación del soberano humillado se demuestra en dos príncipes, Luis de Francia, que se arrepiente de haber desterrado a su vasallo Isenbart por una calumnia y le ofrece la reconciliación, y el emperador de Constantinopla, que se deja conquistar por falsos consejeros contra el honorable Loher, su yerno, y al final le pide perdón de rodillas. El mismo motivo se puede ver en la literatura inglesa con el fondo de la *Magna Charta* (1215), que estableció

el derecho a la resistencia contra el poder real, pero también lo delimitó con precisión y constituyó una interdependencia recíproca. Así Guillermo I (*Gesta Herwardi*, novela latina, 1224/50) comprende demasiado tarde que ha perdido en el caballero Herward, desterrado injustamente, a un valioso vasallo y se ha granjeado a un enemigo peligroso, y le concede la paz, haciendo que un hábil compañero de armas eche la culpa a los consejos ahorrándole así al rey la peor de las humillaciones; y el rey Juan (*Fauke Fitz Warin*, novela, 1256/64) se ve expuesto a una burla humillante cuando el caballero Fulk, engañado en su feudo, desterrado injustamente y por eso rebelde, cambia su papel con un guerrero preso del rey y se lo envía como si se tratara del vencido y maniatado «Fulk», quien por poco cae víctima de una ejecución injustificada y desaconsejada por los vasallos. El rey no se humilla más que por garantizar el derecho y la paz, cuando por segunda vez cae prisionero de Fulk. También en las variantes inglesas del motivo se perciben las simpatías por los — rebeldes y su legítima resistencia armada y la crítica a los regios quebrantadores de la ley, sin que el deseado restablecimiento del derecho tuviera por meta el derrocamiento o el — tiranicidio. No es la propiedad del vasallo sino su honor lo que infringe el príncipe en las *Lieder von der Schlacht auf dem Amselfeld* sureslavas cuando éste en la víspera de la batalla manifiesta sus dudas respecto a la fidelidad de Miloš Obilič induciéndole así a desengañar a su señor al precio de su vida, entrar en el campamento turco y matar al sultán Murad. Semejantes autorreproches se apoderaron de un sultán en el *Lied vom Königsohn Marko und dem Raubritter Musa* cuando añora la llegada de Marco encarcelado por él y dado por muerto, porque sólo él podía salvar al país del azote de los bandoleros, cosa que luego también consigue Marco, a quien erróneamente se creía muerto: también aquí el monarca depende de la ayuda del señor feudal.

Ya en el caso de *Huon d'Auvergne* se mencionó el modelo del pecado de David, modelo que ocupó el primer plano al final de la Edad Media y principios de la Moderna. En contraste con Betsabé, mujer pasiva y fácil de seducir, el tipo de mujer deseada se transforma ahora en una compañera independiente a la que le viene bien el papel de mujer que humilla al cortejador. Los esfuerzos apasionados del casado Eduardo III por conseguir a la condesa de Salisbury igualmente casada —y por cierto con un amigo del monarca—, de los que el

coetáneo J. Froissart (*Chroniques de France*, 2.^a mitad del s. XIV) sólo dice que se estrellaron contra la resistencia de la castellana escocesa, cuyo marido se hallaba preso de los franceses, fueron ampliados por M. Bandello (*Novelle*, II, 37, 1554) con la continuación del galanteo en Londres; aquí ambos interesados están ya viudos y el rey pide al padre de la condesa que sirva de mediador, quien se ve obligado a obedecer esta proposición. La condesa, que cede sólo aparentemente, al encontrarse con el rey le pide que le deje su honra o que la mate con su espada, de lo contrario ella se quitaría la vida con un puñal; a lo que el rey, avergonzado por tanta virtud y valor, la convierte en su esposa. Una trama parecida, relacionada con el emperador alemán Otón III, la ofrece Bandello en *Novelle*, I, 18, sirviendo también aquí como mediador un padre —que por cierto busca su provecho de una manera insensata e indigna— a quien la hija responde airada que sólo podrá ser su dueño el hombre que se case con ella, haciendo así que el rey supere su pasión, la case con su gentilhombre de cámara y la evite en adelante. Finalmente debe mencionarse la variante del motivo que aparece en la *Historia del rey y de la mujer de su visir* (*Mil y una noches*, Noche 980, s. VIII/XVI), en la que la humillación se produce no tanto por el heroísmo cuanto por la astucia de la mujer, que pone en manos del visitante molesto, mientras le prepara un banquete, un libro con instrucciones de moralidad y luego le presenta una comida cuyos 90 platos tienen aspecto muy diferente pero todos saben igual; a las preguntas del rey ella le explica que los 90 platos significan las 90 muchachas que él tiene en su palacio: todas tienen distinto aspecto pero sus besos son iguales; el monarca aprende la lección de su insaciabilidad y más tarde, al regreso del visir, puede asegurarle con razón que el «león» no ha causado daño alguno en su «jardín».

De la narrativa italiana parten hilos hacia la dramática clásica española, que se desarrolló precisamente en una época de creciente poderío del rey. Al monarca, ahora absoluto, no se le podía pagar con la misma moneda por una injusticia recibida, por eso se atribuía un especial significado como motivo literario a su humillación, en cuanto que le despertaba la visión de sus errores. Lope de Vega, especialmente en sus años jóvenes, explicó estas ideas estabilizadoras en diversos príncipes —a menudo no españoles— haciendo intervenir de nuevo con más fuerza como ofendido principal o secun-

dario al marido en cuestión, de acuerdo con los conceptos españoles del matrimonio y del honor. Cómo Lope aumenta la materia del conflicto para resolverla finalmente en dominio de sí mismo y humillación, lo revela la transformación de la *Novelle*, I, 18, de Bandello en el drama *La mayor victoria* (1615/24): Un padre, no insensato y codicioso sino con el temple del romano Virginio, comunica a su hija la pretensión del rey, y el casamiento proyectado para recompensa de la mujer se convierte en el matrimonio con un hombre del que el emperador espera más complacencia pero en cuya firmeza de carácter se estrella igual que en la del padre, de tal manera que se somete avergonzado y uno de buena fe a la pareja. Este drama probablemente temprano pudo haber constituido una especie de modelo para el drama surgido en su edad madura *Si no vieran las mujeres* (1633), en el que el papel del padre queda encogido y el novio secreto ha de hacer junto a Isabel de mediador por el emperador, el cual no cede de sus indignas intenciones sino cuando un aparente trastorno psíquico de Federico provocado por la amenaza de suicidio de Isabel le hace comprender las circunstancias. Una situación de desenlace parecida a la de estos dos dramas la ofrece *La corona merecida* (1603), en que Lope, transfiriendo a Alfonso VIII una anécdota relacionada con I Pedro el Cruel, puso en el punto central la acción heroica de una mujer que, a pesar del matrimonio contraído para su protección, el único medio que tiene para escapar a los asedios del rey y liberar a su marido de la prisión es enfrentándose ante el importuno visitante cubierta de quemaduras, que ella se ha hecho con una antorcha. La renuncia del monarca, originada por la resistencia de la mujer en *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*, y su consentimiento en el matrimonio de ésta se repite en la obra *La niña de plata* (1617), la curación de un matrimonio amenazado por el cortejo del rey se repite en *La batalla del honor* (1608), donde un verdadero trastorno mental del marido hace reflexionar al rey y, para ahogar toda sospecha, pedir la mano de la hermana del desesperado, así como en *Don Lope de Cardona* (1617), cuya acción llena de intrigas finalmente desvía de su pista al príncipe enamorado llevándole a los brazos de una princesa y le da ocasión para la reflexión y el desagravio. Mientras que el temprano drama *La resistencia honrada* (anterior a 1604) a duras penas elude el lógico desenlace trágico haciendo que el rey, aleccionado por la resistencia de la mujer y de la viuda después, le pro-

meta el matrimonio y ésta, en contra del último deseo de su difunto esposo, acepte por obediencia la unión y exaltación que ella no siente como felicidad, en *La estrella de Sevilla* (hacia 1617), su mejor creación del motivo, Lope cedió a la lógica del asunto e hizo que los amantes renuncien una vez que el rey ha hecho matar al hermano y protector del honor de Estrella valiéndose del amigo de éste y futuro cuñado y, habiendo confesado finalmente su crimen ante el tribunal, ha salvado de una condena a muerte al leal y callado ejecutor de su voluntad y le ha desposado con la cortejada Estrella.

La variante del motivo fue desarrollada hábilmente por los imitadores y seguidores de Lope. Desde el punto de vista de la trama se daba el hecho de que también la novela corta de Bandello en torno a I Eduardo III y la condesa de Salisbury, aunque tal vez en forma ya modificada, halló entrada en el género dramático, y en Calderón (*Amor, honor y poder*, 1633) termina con la impresionante escena del puñal y del casamiento acto seguido. Sin embargo la humillación puede provocarse no sólo por la amenaza sino también por una generosidad, así cuando un heredero del trono (A. Martínez de Meneses, *Pedir justicia al culpado*, mediados del s. XVII), que se sabe culpable de un ilícito asedio a una mujer casada, se le presenta con tal claridad su propia indignidad mediante la renuncia al trono de su padre que rechaza la corona y se condena a participar en una campaña contra los moros. En otros casos un monarca, mediante sus atropellos procedentes de su pasión, comete tales injusticias que no puede ni pedir cuentas al celoso marido, que vuelve a casa sin permiso, por su insubordinación y por la muerte de una esclava alcahueta (G. de Cuéllar, *Cada cual a su negocio*, mediados s. XVII) ni pedir explicación por la muerte de un testigo de sus intenciones apuñalado por él mismo, cuando se ve condenado ya en efígie por el sagaz juez (J. C. de la Hoz y Mota, *El montañés Juan Pascual y primer asistente de Sevilla*, mediados s. XVII); en estos casos tiene que tributar a los matrimonios irreprochables todos los honores aun cuando las intenciones de venganza contra la mujer que le rechaza (A. de Claramonte, *De este agua no beberé*, mediados s. XVII). Igual que en Hoz y Mota y Claramonte, en el drama atribuido a Lope de Vega o a Tirso de Molina *El Rey Don Pedro en Madrid o el Infanzón de Illescas* (1633), que A. Moreto y Cabaña refundió como *El valiente justiciero* (1657), I Pedro el Cruel es el soberano a quien se le atribuye un mo-

do de proceder violento y cuya humillación alcanza aquí la mayor fuerza simbólica: El quiere castigar a un noble que ha seducido a una muchacha campesina y luego ha raptado a la prometida de su amigo, y se ve obligado a admitir del culpable el reproche de que también su propio vínculo amoroso con María de Padilla se logró por la fuerza; mientras que él se presenta como celador de la justicia, el espíritu —que se le aparece varias veces— de un sacerdote a quien él ha matado le indica que él mismo ha sido citado ante un tribunal invisible más elevado.

En el siglo XVIII las adaptaciones del motivo se presentan bajo el signo de la crítica contra el absolutismo. Al principio todavía seguía ocupando el primer plano el abuso de poder por parte de los príncipes frente a las mujeres. La novela *Der redliche Mann am Hofe* (1740) de J. M. v. Loën, concebida como una especie de espejo crítico de príncipes, muestra el vencimiento moral del príncipe mediante el «honrado» conde de Rivera, a quien él encarceló como rival y lo mandó a la guerra, ya que éste no sólo le ayuda a conseguir su curación física y espiritual así como un casamiento adecuado, sino que también le asiste y dirige en una reforma del Estado. De modo parecido en la novela *Leben der schwedischen Gräfin von G...* (1747-48) de Ch. F. Gellert, el príncipe quería ganarse la voluntad de la condesa y por tal motivo quitar de en medio a su marido, se humilla finalmente ante los nobles sentimientos del conde y le pide su amistad, que éste le asegura aun en el lecho de la muerte. En el drama *Der Günstling* (1787) de F. M. Klinger, también el rey Fernández, a quien por la traición a su amigo, a cuya novia sedujo, en virtud de su arrepentimiento se le paga no con la venganza sino salvándole de una conjura, puede situarse en esta serie de soberanos convertidos, mientras que en el drama *Emilia Galotti* (1772) de Lessing el príncipe se muestra sorprendido por las consecuencias de su violento proceder, pero se escuda enseguida tras las disculpas paliativas de que los príncipes son hombres y además serían aconsejados por amigos diabólicos.

La variante del motivo de la humillación de un monarca por abuso de poder frente a una mujer deja paso de nuevo, desde finales del siglo XVIII, a la políticamente más importante de la humillación por usurpación de derecho y propiedad de los súbditos. Seguramente el interés en ello no es independiente del fenómeno de la personalidad de I Federico el Grande, que se nombró el primer ser-

vidor de su Estado, fue desacreditado por unos como tirano, ensalzado por otros como ilustrado defensor del derecho y en cuya época de gobierno dos pleitos dieron origen a una anécdota que representaba la inversión de los hechos históricos y hallaba su efecto más notable en el motivo del soberano humillado. En el proceso del molinero Arnold había intervenido el rey con la mejor intención a favor de éste, porque él sospechaba que el adversario noble del proceso hacía causa común con los jueces nobles, y castigó duramente sin razón a estos últimos; en el caso de su vecino, el molinero de Sanssouci, había eximido al molinero, que quería trasladar su molino de viento a otro lugar, del pago del arrendamiento, con el fin de conservar el edificio decorativo en los alrededores del palacio. Pero la anécdota contaba que Federico había intentado inútilmente comprar al molinero el edificio que le molestaba, y a la amenaza de que se lo quitaría de todos modos a la fuerza, recibió esta contestación: «¿A la fuerza? ¡Sí, si no hubiera en Berlín un tribunal supremo!», y ante esto el rey se sometió al derecho de propiedad del molinero. El factor de la humillación tenía que ceder cuando la anécdota, formada como homenaje por contemporáneos franceses (F.-G.-J.- St. Andrieux, *Le Meunier Sans-Souci*, narración, 1797; M. Dieulafoy, vaudeville, 1798; V. Lombard de Langres, *Le Meunier de Sanssouci*, vaudeville, 1798), sirvió en P. Hacks (*Der Müller von Sanssouci*, drama, 1958) para desenmascarar una leyenda nacional, y si Federico se somete aquí evidentemente al derecho, por detrás deja parado el funcionamiento del molino.

En un plano muy elevado Schiller discutió en el *Don Karlos* (drama, 1786) el problema del poder de los príncipes, problema que se aclara en dos escenas contrapuestas de humillación: en el enfrentamiento entre Felipe y el marqués de Posa, quien en nombre de la libertad reprocha al rey el que la paz de su país es la paz de un cementerio y que en lugar de pensar en la felicidad de los pueblos sólo ha pensado en la grandeza del trono, y en la conversación de Felipe con el Inquisidor general, conversación que produce el efecto de una inversión irónica de la primera escena y del motivo en general, ya que el rey se ve sometido a rendir cuentas por una autoridad superior cuya tiranía es aún mayor que la suya, y se le humilla. Si poco se ablanda el ánimo de Felipe por ideas humanitarias en la medida en que esto sucede en Dionisio en la adaptación que en forma de balada hace Schiller del ar-

gumento de 1 Damón y Pitias (*Die Bürgschaft*, 1799) basándose en Higinio, poco le oprime también la carga de la conciencia a la reina Isabel (*Maria Stuart*, drama, 1804), que manda ejecutar injustamente a su adversaria y quiere luego sustraerse a la responsabilidad; pero tiene que sentirse examinada por su consejero Shrewsbury, que deja de ponerse a su servicio ya que él «no pudo salvar la parte noble» de ella, y humillada por la cobarde huida de su favorito Leicester. Por el contrario, en la audiencia de los oficiales ante el Gran Elector de Brandeburgo (H. v. Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*, drama, 1821), cuando Hohenzollern señala al soberano su complicidad en la negativa del príncipe y Kottwitz le enseña que no es la letra de su voluntad, sino la patria y la corona lo que constituye la ley suprema de la acción de sus generales, se trata sólo de una humillación aparente, pues el príncipe elector no lleva más que la máscara de un déspota y ha dado cabida a ideas más humanas poniendo la decisión en manos del príncipe. Sin embargo las palabras de los dos oficiales no están desprovistas por completo de función educadora; caen «como un peso en su pecho», eliminan restos de concepciones despóticas y confirman al príncipe elector en su nueva actitud.

El francés V. Hugo volvió en dos dramas a la variante romántica del abuso de poder frente a una mujer; el emperador Carlos V (*Hernani*, drama, 1830) comprende que siendo infante infringió la ley al raptar a Doña Sol, y se la cede a su rival y

enemigo Hernani, a quien además restituye título y propiedad, y el rey Francisco I (*Le Roi s'amuse*, drama, 1832; con el título de *Rigoletto*, ópera de F. M. Piave/G. Verdi, 1851), que convirtió en amante suya a la hija protegida de su bufón Triboulet y es salvado de la venganza del padre por ella misma, con el sacrificio de su vida, tiene que soportar la carga de la vergüenza por su despiadada ligereza, aun cuando el castigo más grave le alcanza al bufón mismo como seductor y corruptor del rey.

En W. Bergengruen (*Der Grosstyrann und das Gericht*, novela, 1935) encontramos la arrogancia de poder que ya apareció en la temprana literatura alemana con Rudolf von Ems, la presunción frente a Dios, un «querer ser como Dios», que hace que el gran tirano induzca a sus súbditos a la mentira mediante la amenaza. Se ve humillado por la auto-acusación del tintorero que quería sacrificar a los ciudadanos implicados en la culpa y también por el desconocido autor, el tirano, ya que la conciencia del causante de esos enredos no podía soportar la responsabilidad.

Solterón — Estrafalario.

Sublevado — Rebelde.

Sueño premonitor — Presagio, visión, sueño premonitor.

T

Tiranía y tiranicidio.—La tiranía y su eliminación violenta como motivos de la literatura tienen que contemplarse en relación con la forma de Estado dominante en cada caso, con el derecho político vigente y con el influjo de teorías político-filosóficas. Ya la palabra griega «tyrannos» sufrió cambios de significado, puesto que originariamente designaba sólo al soberano autócrata y no implicaba una valoración moral; luego en el siglo VII/VI se aplicó al soberano que había conseguido el gobierno por la fuerza, sin una referencia a sus cualidades autoritarias, y no necesitaba más que un adjetivo adicional para designar a un usurpador «perverso». La fusión de la idea de usurpador con la de «hombre cruel» se efectuó durante la época de la polis en el siglo V/IV, para la que un monarca ya era en sí aborrecible y en la que se consideraba como un deber de ciudadano, por ejemplo en Atenas, la eliminación violenta de un soberano tiránico.

La doctrina de Platón sobre el Estado (1.ª mitad del s. IV a. de C.) colocaba la valoración moral por encima de la juridicointerna, pues para él cualquier soberano era un tirano, que ejercía su poder de una manera moralmente reproachable, con independencia de que lo haya adquirido legal o ilegalmente. De todos modos desarrolló su enérgica imagen del tirano poseído de poder principalmente en el tipo del usurpador, que en tiempos de una libertad democrática extrema aparece en principio como protector del pueblo contra los propietarios y sólo paulatinamente acude a medios tiránicos para mantener su posición; la disposición interna del tirano a tomar el poder corresponde a la situación demasiado liberal. De una concepción política parecida surgió en Jenofonte (*Hieron*), coetáneo de Platón, un análisis de la situación anímica del tira-

no, que por ambición, egoísmo y temor se ve atado a la tiranía, porque no puede desprenderse de ella ni remediar su injusticia ni sentir verdadero patriotismo; por eso no existe ningún deber de fidelidad hacia él, y se considera un mérito su eliminación. Igual que Platón, Aristóteles (*Politeia*, 2.ª mitad s. IV a. de C.), al señalar los rasgos principales de su retrato del tirano, esbozado como contraste con la imagen de un soberano legítimo, los tomó del demagogo que, desacreditando a la aristocracia, se asegura el apoyo del pueblo, mantiene su soberanía contra la voluntad de los gobernados y trata de combatir el influjo de adversarios mediante guerras de distracción; se menciona, pero no se examina con más profundidad, la posible degeneración del gobernante legítimo en tirano.

Las tesis de la filosofía política griega con respecto al problema del tirano influyeron posteriormente en Roma, donde el tema, sobre todo en la época de la transformación —anunciada y luego efectuada— de la república en imperio, era tan explosivo que constituyó, según el testimonio de Tácito (s. I/II), uno de los temas más tratados en las escuelas de retórica y para cuya discusión se idearon los más diversos casos, situaciones y complicaciones, agregándose además especialmente motivos personales para el tiranicidio. Cicerón (*De officiis*, 44 a. de C.), situado en medio del gran proceso de transformación, destacó la reciprocidad de miedo y odio en el alma del tirano, le negó toda participación en la «humanitas» y afirmó el tiranicidio desde el punto de vista de la «utilitas» política, mientras que Séneca (4 a. de C. - 65 d. de C.), rico en experiencias con tiranos, vio en sus escritos filosóficos la diferencia del tirano con el buen gobernante no en la falta de legitimidad, sino en la forma pervertida de su uso del po-

der, y la causa de su crueldad no en el convencimiento de la necesidad de métodos draconianos, sino en el placer de ejercer la violencia; según él la interdependencia de miedo y odio se manifiesta no sólo en el gobernante déspota, sino también en los que así son gobernados por la fuerza.

La permanente popularidad del motivo del tiranicidio en la literatura estriba no sólo en su actualidad constantemente renovada, sino también en su dialéctica inmanente, que lo convierte en dominio del drama. Al tirano perverso, desconfiado, que ejerce su poder sin escrúpulos y con crueldad, se enfrenta el adversario y conspirador con su deseo absoluto pero oculto de libertad y con su compromiso de arriesgarlo todo. La tensión originada por el encubrimiento y la amenaza de traición aumenta cuando el adversario vive en el entorno del tirano e incluso se hace pasar por adicto suyo. Una conjura planeada y efectuada generalmente en alianza con otros, raras veces en solitario, da ocasión para matizar gradualmente un comportamiento político, para incorporar factores retardatarios, peligros inminentes e intentos malogrados. Si a los motivos políticos se añaden los de venganza personal, se debilita el empuje pero aumenta el interés humano de la empresa, y también la humillación de personas no pertenecientes a la conjura puede utilizarse como factor provocador.

La tiranía necesita para su caracterización una contrapartida, el tipo del — mártir, el sabio que aconseja en vano, la amistad desinteresada, la inocencia femenina. Así, el asesinato cometido en el año 514 a. de C. por los amigos Harmodio y Aristogitón contra Hiparco, hermano del tirano ateniense Hipias y que debía vengar una ofensa pública hecha a la hermana de Harmodio y también alcanzar al tirano mismo y por el que ambos autores del atentado pagaron, no obstante, con la muerte, se transformó pronto, tras la expulsión de Hipias (510 a. de C.), en un tiranicidio gracias a un monumento oficial y a la opinión pública, lo que ya Tucídides (hacia 460 - hacia 400 a. de C.) designó como ejemplo de tradición histórica acrítica, pero precisamente por eso es importante para el conocimiento de la historia del motivo y no perjudica a la realidad literaria del argumento. La historia de I Damón y Pitias (también Pintias) está estructurada en combinación asimismo con el motivo de la — prueba de amistad y referida al tirano Dionisio II de Siracusa, según el depositario más antiguo, Aristoxeno de Tarento (s. IV a. de C.), a quien incluso se la contó el mismo tirano derroca-

do. Según Aristoxeno esta historia se basaba sólo en una prueba, escenificada por los cortesanos de Dionisio, sobre la tan elogiada armonía de los pitagóricos y en la que se acusaba a uno de ellos de un atentado contra Dionisio y se le condenaba a muerte, mientras que el otro se ofrecía como garante hasta que el amigo hubiera ordenado sus asuntos domésticos; al final el tirano abrazó al supuesto autor del atentado y al garante y les pidió que lo acogieran como tercero en el pacto de amistad, pero ellos no se dejaron convencer. Junto al motivo dominante de la prueba de amistad fue apareciendo progresivamente, en el curso de la tradición, el motivo del tirano o el de la conversión en tirano, por ejemplo en Cicerón (*Tusculanae disputationes*, 45, *De Officiis*, 44 a. de C.), con la supresión de la respuesta final negativa, en Diodoro Sículo (s. I a. de C.) con la transformación de la prueba de amistad en un atentado real, en Valerio Máximo (s. I) poniendo de relieve la conversión en tirano, continuada por Higino (S. II) en la detallada *Fábula* 257 y utilizada por Schiller en la balada inspirada en ella (*Die Bürgschaft*, 1798) con un final espectacular, que no hay por qué entender como en suspenso.

El drama griego todavía no se apoderó del motivo del tiranicidio preparado en el terreno anecdótico, pero de todos modos llevó a la escena el tipo del soberano tiránico que actúa con crueldad contra la «humanitas» y la «pietas» y en el caso de Creonte (Sófocles, *Antígona*, drama, 441 a. de C.) evoca como contraste al — mártir en la figura de Antígona, en el caso de Penteo (Eurípides, *Las Bacantes*, 405 a. de C.), obcecado con la tortura y la cárcel, se enfurece contra el dios aparecido en figura humana; a ambos soberanos les alcanza el castigo.

La historia antigua romana equiparó con los dos relatos griegos sobre tiranos dos de la misma clase transmitidos por Livio (hacia 59 a. de C. - 17 d. de C.), en los que el motivo de la — violación, que aparece ya en la fábula de Harmodias, hizo valer su afinidad electiva con el motivo del tiranicidio. El destino de I Lucrecia, la fiel esposa deshonrada por Sexto Tarquinio, se convierte en pretexto para derrocar la monarquía y fundar la república, y la muerte de I Virginia, amenazada en su matrimonio y libertad por el tiránico decenviro Apio Claudio y muerta por su padre en previsión, provoca igualmente un golpe de Estado.

El choque repetido con el poder de los césares pudo haber contribuido a que en los dramas de Sé-

neca se destacara el tirano como motivo prevalente y se diagnosticara la tiranía como peligro latente en todo gobernante. La caída del tirano se profetiza con frecuencia, pero en ninguna obra de Séneca se produce el tiranicidio. Tirano potencial es Pirro (*Troades*), que quiere apurar despiadadamente las mieles de la victoria sobre los troyanos, y un soberano legítimo con rasgos tiránicos es Creonte (*Medea*), que insiste por oportunismo en el destierro de Medea, pero le concede de manera inconsecuente y para él mismo fatal una despedida de sus hijos. ¡Edipo, en el drama del mismo nombre, aparece como un tirano que conoce el peligro del poder, pero está cegado por él y prendido a él y por eso es trágico; sólo después de descubrir su culpa se desprende de la ambición y se condena a sí mismo. Su hijo Eteocles (*Phoenissae*), que desplaza del gobierno al hermano y al que le es algo natural el odio de los súbditos, representa al tirano perfecto, así como Lycus (*Hercules furens*), un «homo novus», que, emparentado por casamiento con la familia del soberano legal arruinada por él, quiere atraerse una apariencia de legitimidad y contesta a la negativa con una orden de ejecución. Los rasgos tiránicos de los Atridas, esbozados ya en las fuentes griegas, se manifiestan en ¡Atreo (*Tiestes*), que exterminó a la familia del hermano para asegurar su propio poder, en Egisto (*Agamenón*), que por odio hereditario procedió contra su primo Agamenón, de cuyo trono y mujer supo apoderarse e instigar a la mujer adúltera a matarle; su primera acción tras la muerte de ¡Agamenón, el encarcelamiento de ¡Electra, atestigua su calidad de soberano avasallador. En el drama pseudosenequista *Octavia*, en el que aparece Séneca mismo como amonestador infructuoso del tirano, Nerón repudia, por causa de una amante, a su mujer, la condena a muerte tras una rebelión surgida a favor de ella y extorsiona con impuestos a Roma para intimidar al pueblo.

El cristianismo primitivo tuvo que tratar con soberanos no cristianos, frente a los cuales regía la palabra de Cristo de que había que dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Pablo (*Carta a los Romanos*, 13) precisó esta relación en el sentido de que no existe autoridad sin que lo disponga Dios y de que el insumiso a la autoridad se opone a la disposición de Dios. La obediencia a la autoridad pagana tenía que hacerse compatible con la fe, y cuando una contradicción con la fe exigiera la insubordinación, ésta no podía consistir en el asesinato, ya que el quinto mandamiento lo pro-

hibía, sino sólo en el martirio. Como parte adversa del — mártir aparece el tirano de la literatura legendaria en forma de emperadores, gobernadores y jueces romanos: a menudo sale del proceso como externamente victorioso, pero a menudo también como humillado y convertido, y en su furor puede incluso caer en el ridículo, ya que la parte cristiana tiene que salir triunfante al menos espiritualmente. En la versión hecha por san Aldhelm (s. VII) de la *Leyenda de Irene*, que Hrotsvith von Gandersheim utilizó para su drama *Dulcitus* (hacia 962), el sátrapa Dulcitus se enamora de las cristianas entregadas a él por Diocleciano para prestar declaración, manda alojarlas en la cocina, se introduce de noche a hurtadillas hasta ellas y, en una confusión enviada por el Cielo, abraza sartenes y pucheros, de tal suerte que es destituido en su cargo. Herodes, caracterizado de tirano en el Nuevo Testamento por la muerte de Juan el Bautista, por la persecución de Cristo recién nacido y por la degollación de los inocentes, prototipo del hombre cruel en el teatro medieval, presenta a veces rasgos cómicos, cuando ve que sus malas intenciones se estrellan contra la sabiduría de los tres reyes.

Frente a los soberanos cristianos —a partir de Constantino— de la baja antigüedad y de la Edad Media la Iglesia se reservó un derecho de vigilancia y de resistencia y en ocasiones demostró la movilidad de los monarcas, pero para ella no era tirano quien oprimía a su pueblo sino el que se oponía a sus pretensiones eclesiásticas. Agustín (354 a 430) esbozó el cuadro decisivo del «rex iniustus et iniquus» sin aprobar expresamente el tiranicidio. Enlazando con la antigua tradición jurídica se admitía en Juan de Salisbury (s. XII) el derecho al tiranicidio —tanto contra el usurpador como contra el monarca legítimo degenerado—, mientras que la interpretación paulina de Tomás de Aquino (1227 a 1274), inspirada en Aristóteles, admitía este derecho sólo frente al usurpador, porque su poder no viene de Dios y él mismo es un sedicioso, por cuya eliminación se restablecería el orden. El monarca legítimo, en cambio, posee la autoridad por la voluntad de Dios, autoridad que sigue subsistiendo aun cuando se degenera. Contra esta degeneración tiene que protegerse la «pública auctoritas» limitando de antemano el poder del soberano. Si esto no resulta, no queda ya sino resignarse y rezar, pues a Dios le compete entonces derrocar a los soberanos instituidos por Él. Si el opresor está instituido por un superior, se puede apelar a éste; si esta vía fracasa, de nuevo no queda más que sopor-

tar el yugo. Mientras que la adhesión constitucional del soberano al derecho se consiguió plenamente en Inglaterra, Hungría y Aragón y sólo parcialmente en el Imperio, el creciente poder del soberano en Francia lo fue convirtiendo poco a poco en «legibus solutus», en tanto que el autor de un delito de lesa majestad aparecía como el verdadero tirano, hasta que Saint-Just, en la Revolución, dio la vuelta a este concepto y sostuvo que el rey era el rebelde y el usurpador, ya que había usurpado la soberanía del pueblo.

La literatura cortesana de la Edad Media dio el papel de tiranos a príncipes paganos o al menos no pertenecientes a la Iglesia romana como el emperador de Constantinopla en el *König Rother* (hacia 1150), que hace encarcelar a los emisarios de Rother, o los reyes paganos en *Sanct Oswald* (hacia 1170) y en *Wolfdietrich* (ant. a 1250), que rechazan a sus hijas y amenazan y matan a sus pretendientes, o el déspota oriental en el argumento de † Flores y Blancaflor, que manda ejecutar al cabo de un año a sus mujeres: figuras marginales tratadas esquemáticamente, en las que no se hace patente ninguna problemática.

La discusión en torno al problema del tirano cobró actualidad cuando el pensamiento exclusivamente monárquico sufrió una sacudida en el Renacimiento al recurrirse a la antigüedad y surgieron en Italia por una parte una serie de pequeñas repúblicas y por otra parte las ciudades-estado cayeron en poder de usurpadores. Los humanistas monárquicos se declararon en contra del tiranicidio, como Dante, que puso a los asesinos de César en el Infierno (*La Divina Comedia*, 1306/21), y los republicanos, como Petrarca y Boccaccio, se pronunciaron en contra de César y a favor de Cicerón y de Suetonio. Mientras que en la primera época del Renacimiento solía entenderse en general por tirano al monarca, la época posterior hizo una distinción incluso de contenido entre la tiranía y la monarquía, ya que la tiranía era posible aun en formas de Estado no monárquicas. Volvió a imponerse la idea de que el monarca legal era un gobernante bueno y por eso intangible, pero el usurpador gobernaba contra el derecho y mal por lo tanto, y había que admitir su eliminación (C. Salutati, *De Tyranno*, 1400).

El Renacimiento y el Barroco fueron infatigables en el redescubrimiento de tiranos históricos y legendarios, personajes que atraían por el sombrío esplendor de su poder y el colorido intenso de su iniquidad. El Antiguo Testamento suministró a

J. v. d. Vondel (*Pascha*, drama, 1612) y a C. Bru-lovius (*Moyses*, drama, 1621) los esbozos del faraón que amenaza con aniquilar al pueblo de Israel, a H. Sachs (1557), a J. Murer (1559), a diversos dramaturgos jesuitas y a Calderón (ant. a 1665) el final del blasfemo † Baltasar, a J. de la Taille (1572), a W. Spangenberg (1606), a Th. Rode (1615), a J. v. d. Vondel (*De Gebroeders*, drama, 1640) y a H. J. Ch. v. Grimmelshausen (*Ratio Status*, 1670) los perfiles psicológicos de un † Saúl ofuscado por la envidia y la manía persecutoria, y a Racine (*Athalie*, drama, 1691) la historia de la reina Atalia abandonada por Jehová y finalmente derrocada por el sumo sacerdote. Personajes pertenecientes a la historia primitiva de Roma —no olvidados tampoco en la Edad Media— como el príncipe lascivo y brutal Sexto Tarquinio, cuyo atropello a † Lucrecia provocó el final de la monarquía romana (Shakespeare, *The Rape of Lucrece*, epopeya, 1594; Th. Heywood, *The Rape of Lucrece*, drama, 1603/08), y como Apio Claudio con su intriga extorsiva contra la plebeya † Virginia (B. Accolti, *Virginia*, drama, 1513; J. de la Cueva, *Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio*, drama, 1588; J. Webster, *Appius and Virginia*, drama, hacia 1609) fueron tratados ahora con mayor frecuencia y continuaron vivos también en la literatura como encarnaciones ejemplares del motivo. De la historia posterior de Roma, sobre todo la figura de † César y su asesinato se ofrecían como argumento que adquirió entonces por primera vez su configuración literaria y desde entonces se ha renovado constantemente (A. Muret, drama, 1550; J. Grévin, drama, 1561; Shakespeare, 1599; G. Chapman, *Caesar and Pompey*, drama, 1631; Voltaire, *La mort de César*, drama, 1731). Entre los sucesores de César, a Diocleciano, desacreditado por las persecuciones a los cristianos, se le asignó un papel representativo del tirano en relación con dramas en torno al actor y — mártir Genest (N.-M. Desfontaines, *L'illustre comédien*, 1645; J. de Rotrou, *Le véritable Saint-Genest*, 1646); Lope de Vega señaló en este argumento incluso la evolución del emperador desde monarca joven y bueno a déspota insensible (*Lo fingido verdadero*, ant. a 1618).

En el argumento oriental de † Tamerlán (Ch. Marlowe, *Tamburlaine the Great*, drama, 1590; L. Vélez de Guevara, *La nueva ira de Dios y gran Tamerlán de Persia*, drama, 1624; Ser Wouters, *Den grooten Tamerlan*, drama, 1657; J. Magnon, *Le grand Tamerlan ou la mort de Bajazet*, drama,

1647) lo que atraía era la dosis acumulada de crueldad, que en la concepción general se asociaba con el despotismo oriental y que caracterizaba también la contrapartida islámica en las composiciones literarias en torno al guerrero albanés I Skanderbeg, que combate a los turcos (B. Scarmelli, *Due canti del poema heroico di Scanderbeg*, 1585; M. Sarrochi, *La Scanderbeide*, 1606; U. Chevrav, *Scanderbeg*, novela, 1644). Al igual que Skanderbeg, también en la figura central de canciones heroicas servocroatas, Marko Kraljević, se fundieron los rasgos del tiranocida con los del libertador nacional, ya que los opresores turcos no eran propiamente usurpadores, sino conquistadores ajenos al pueblo; pero también en estos testimonios de un odio hereditario al tirano se formó el retrato del tirano con la concurrencia de motivos tradicionalmente asociados a él como el de la — violación de muchachas y mujeres (*Marko elimina los impuestos matrimoniales*).

El derrocamiento del tirano sirvió en el Barroco al mismo tiempo para ilustrar el tema de la vanidad, de la caducidad de las grandezas terrenales. Por eso a menudo interesa más la psicología del tirano que la de su oponente concebido con rasgos positivos; su retrato no es el de un malvado estereotipado, sino que se matiza el carácter forzoso de su creciente crueldad, el peso de la conciencia, que le hace revocar a veces sus decisiones, y el deseo de quitarse de encima la responsabilidad una vez cometido el acto. Un ejemplar auténtico del proceso evolutivo de un tirano, tal como lo esbozó Platón, es el de Bolingbroke (Shakespeare, *King Richard II*, 1595/97), que posee auténticas dotes de gobernante y al que la torpeza y el autocratismo de Ricardo II le allanan el camino, de tal manera que puede aparecer en principio como libertador del poder abusivo, pero al deponer y matar al soberano legítimo provoca una guerra civil, que le impide llegar a disfrutar del poder conseguido mediante el crimen. Parecido a él, pero más radicalizado en el mal, es el usurpador Gloucester (*King Richard III*, ant. a 1597), que tras el fratricidio se ve forzado a cometer otros asesinatos, que no le despejan el camino hacia el poder sino que se lo obstruyen, de suerte que al final sucumbe a la coalición de los perjudicados por él. El tirano fratricida (J. Fletcher, *The Bloody Brother*, drama, 1616/24) es maldecido no sólo por los súbditos, sino por la propia madre. Focas, tirano de Constantinopla, en la pieza teatral *Heraclius* (hacia 1680) de J. Ch. Hallmann, inspirada en un libreto de ópera ita-

liano (N. Beregano / P. A. Ziani, *L'Heraclio*, 1671), ha llegado al trono tras eliminar al soberano legítimo y ejemplar. Un proceso de evolución a la tiranía, parecido al de Bolingbroke, se efectúa con el emperador Caracalla (A. Gryphius, *Grossmüthiger Rechtsgelehrter oder sterbender Aemilius Paulus Papinianus*, drama, 1659), que mata a su hermano, participe del poder con iguales derechos, luego despoja de sus cargos, bienes y hasta de su hijo al jurista Papiniano, que se niega a justificar este crimen, y finalmente lo hace ejecutar, tras de lo cual su megalomanía se transforma en demencia. También Augusto en el drama *Cleopatra* (1661) de D. C. v. Lohenstein y Soliman en el drama *Sophonisbe* (1682) del mismo autor hacen ejecutar a consejeros y ayudantes, sin liberarse por ello de su culpa.

Los enemigos del tirano y los conspiradores se ven en general impulsados a proceder por motivos personales. Los hijos vengan a sus padres muertos por un tirano (G. Chapman, *Alphonsus, Emperor of Germany*, drama, hacia 1622; H. Killigrew, *Pallantus and Eudora*, drama, 1643), los hermanos, la seducción de su hermana (F. Beaumont/J. Fletcher, *The Maid's Tragedy*, drama, 1610), los enamorados, el honor y el suicidio de sus amadas (Anón., *The Second Maiden's Tragedy*, drama, 1611), y para el famoso vengador Vindici (C. Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, drama ant. a 1607) se aúnan como motivaciones para aniquilar la corrupta casa ducal la venganza de sangre por el padre, la venganza por la novia envenenada por el tirano y la defensa del honor de la hermana. Los dos dramas ejemplares de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) y *Fuenteovejuna* (1619), operan con la figura aducida por Tomás de Aquino del «superior», del rey, que ha nombrado al tiránico comendador y es ante quien habría que formular una protesta. Pero el campesino Peribáñez, que por la urgencia del caso se ve ya obligado a actuar y prevenir la violación de su mujer mediante la muerte del comendador, apela a la defensa personal igual que los habitantes de Fuenteovejuna, que matan al comendador porque acosa a sus mujeres y quiere impedir por la fuerza la boda de una muchacha. El rey, posteriormente, aprueba en ambos casos esta arbitrariedad, que en el caso de la población queda eximida de sospecha de deslealtad porque la rebelión local se ha servido del escudo de armas real como estandarte. La insistente idea del tirano como lujurioso domina tanto la imagen de Nerón en

el drama *Agrippina* (1665) de D. C. v. Lohenstein, en el que el emperador elimina sin escrúpulos a las mujeres que le estorban en su unión con Popea, como la del sultán Ibrahim en su drama *Ibrahim Sultan* (1673), que abusa de Ambre, que se le resiste, y luego la repudia, pero en ello prepara el terreno para su propia caída, provocada por el suicidio de ella. La codicia, con la que Chaumigrem acosa a la heroína Banise (H. A. v. Zigler y Kliphausen, *Die Asiatische Banise...*, novela, 1689), coloca al usurpador junto a los tiranos del teatro de la época, una comunidad que se acentúa por el espectáculo *Heraclius* de Hallmann incluido en la novela como paralelo del motivo y que se confirmó en las diversas adaptaciones teatrales de *Banise*.

Un punto culminante en las creaciones del motivo del siglo XVII se alcanzó allí donde aparece la problemática tanto de la posición del tirano como la de los conjurados y la interdependencia de ambos. El concepto primitivo de que un déspota es malo por naturaleza pero quien lo elimina es noble e íntegro cedió aquí a la idea de una situación y confrontación trágicas. S. Cyrano de Bergerac (*La Mort d'Agrippine*, drama, 1633) desarrolló una representación sobre el poder en la que el déspota † Tiberio, que pretende que se le adore como a un dios, rinde tributo al mismo individualismo amorral que la despótica vengadora de su esposo Agripina y el ayudante de ella, el advenedizo anarquista sin escrúpulos Seyano, que se constituye él mismo en medida de todas las cosas. Si en la obra de Cyrano el egoísmo omnímodo conduce a la catástrofe, P. Corneille en *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (drama, 1640) concilió entre sí a los partidos mediante la represión de sus pasiones. Las decisiones de conciencia del tirano y de los conspiradores provocan en cada caso decisiones correspondientes del oponente: la resolución de Cinna de matar al emperador y al mismo tiempo vengar al padre de la amada Emilia y unir a ésta consigo, se ve frenada en su empuje por la consideración del emperador de restaurar la república, mientras que por otro lado Augusto, al descubrir la conjuración dirigida contra él y los sentimientos republicanos de sus más íntimos allegados, se ve enfrentado a la duda de interponer una eventual acción punitiva, pero al fin se decide no a seguir el camino del tirano sino el del que perdona generosamente. Partiendo de una idea parecida de la posible «conversión» del tirano, A. Gryphius (*Leo Armenius*, drama, 1650) terminó la conjuración

contra el usurpador bizantino Leo haciendo que éste en el momento de la muerte acuda, como los mártires, a la cruz en la que murió Cristo y encuentre la gracia, mientras que su despótico asesino y sucesor lleva al subir al trono las cadenas de la esclavitud interior. También el argumento del tiranicidio de la época, la ejecución de Carlos I por † Cromwell, lo representó la interpretación conservadora de tal manera que el Estuardo derrocado aparecía como → mártir (A. Gryphius, *Carolus Stuardus*, drama, 1650; A. Fyfe, *The Royal Martyr or King Charles the First*, drama, 1705). En cambio, en un argumento temporalmente tan lejano como el del drama *Epicharis* (1666) de D. C. v. Lohenstein el papel de mártir recaía de nuevo, a la manera tradicional, en el lado de los conspiradores, sólo que los miembros egoístas y desleales de la conspiración písónica son inferiores al tirano † Nerón en falta de carácter y la liberta Epicharis es la única que posee la actitud de un revolucionario y mártir consecuente. Un conspirador sensible del tipo de Cinna es Jaffier en el drama *Venice Preserved* (1682) de Th. Otway. Por temor a la violencia y al derramamiento de sangre traiciona a sus cómplices en la conspiración, pero se ve defraudado por la tiranía, aquí representada por una pluralidad de aristócratas, en cuanto al precio de su traición, la protección de su amigo, al que no puede salvar de la mano del verdugo sino dándole muerte, y él paga su propia debilidad con el suicidio. Si Corneille quiso hacer que el emperador madurase en su enfrentamiento con el adversario, en F. A. de Bances Candamo (*El esclavo en grillos de oro*, finales s. XVII) el soberano es quien hace reflexionar al conspirador: el emperador Trajano le castiga nombrándole corregente y haciéndole sentir el peso del cargo de tal manera que renuncia a tal carga. El conflicto y el acto de clemencia tomados de *Cinna* los repitió P. Metastasio en *La clemenza di Tito* (ópera, 1730/40) con la misma posición de partida del conspirador entre la amada, que le incita al atentado, y el emperador Tito, a quien debe fidelidad.

En *Cinna* de Corneille se perfilaba ya el ideal de príncipe del siglo XVIII, que era el de ser, con moderación humanitaria, un servidor del Estado. Caracteriza al tipo de príncipe representativo de la literatura de la Ilustración, frente al cual el tirano pasa a segundo término como figura de contraste. El componente humanitario y democrático de la Ilustración excluye la fascinación por el poder y el hombre poderoso y sustituye a los déspotas del

Barroco, desenfrenados y sin embargo fuertes y demoniacos, por personalidades de menor rango, caracterizadas por la sed de venganza, por la cobardía, la veleidad y sugestionabilidad. El intento de Voltaire y sus imitadores de representar puramente el problema político, eludiendo un conflicto amoroso adicional, no condujo más que a sustituir éste por otras motivaciones personales (Voltaire, *La Mort de César*, drama, 1771; J.-F. de La Harpe, *Les Barmécides*, drama, 1778; V. Alfieri, *Bruto secondo*, drama, 1788). Es significativa la función más amplia del consejero intrigante, tal como aparece ya en J. Ch. Gottsched (*Die parisische Bluthochzeit Heinrichs IV. von Navarra*, drama, 1746) en la figura de la madre Catalina, que induce al mal al indeciso rey, en Ch. F. Weisse (*Mustapha und Zeangir*, drama, 1763) en la de una intrigante madrastra, y en Lessing (*Emilia Galotti*, drama, 1772) en la de Marinelli, a cuyas insinuaciones sucumbe el príncipe irresponsable y al que envía al destierro para desvirtuar su propia complicidad.

Las tragedias de Weisse constituyen con su acento antiabsolutista un paso hacia el odio al tirano del Sturm und Drang, en que parece haber resurgido (*Richard III*, 1759, escrito sin conocimiento del drama de Shakespeare) el déspota inquebrantable del Barroco, pero en el tratamiento del argumento de Mustafá se hace perceptible, a la manera típica de la época, el influjo antes mencionado de una intrigante sobre el vacilante sultán Solimán. Luego en el Sturm und Drang las naturalezas vigorosas no pueden encontrarse ya en el lado de la tiranía, sino entre los rebeldes y conspiradores. La dialéctica interna entre la exigencia de la libertad y el endiosamiento de la personalidad fuerte hizo que los enemigos del tirano se convirtieran en tiranos potenciales: «La libertad incuba colosos.» Si en H. W. v. Gerstenberg (*Ugolino*, drama, 1768) el carácter del tirano sólo se había podido notar indirectamente por las conversaciones de sus prisioneros, el drama *Otto* (1775) de F. M. Klinger inauguró la galería de retratos de tiranos del Sturm und Drang y de sus oponentes sedientos de libertad. Mientras que el protagonista de esta primera obra de Klinger tiene que reconocer que se ha comprometido en una conjuración no justificada moralmente contra su soberano, en *Die neue Arria* (drama 1776) fracasa la conspiración justificada contra un usurpador culpable de haber envenenado a su legítimo predecesor y reclama la autoinmolación de los mejores, y en *Stilpo und seine Kinder* (drama, 1780) el odio del pueblo es impulsado por

la venganza personal de una familia y el asesino es ejecutado por una mujer, que venga a sus dos hijos. El drama *Die Räuber* (1781) de Schiller significó la culminación del desarrollo del motivo, aun cuando el conde Franz von Moor, que desplaza a su hermano y destruye a su padre, es un lujurioso y oprime a sus súbditos, no sea más que un tirano en miniatura. Al año siguiente J. M. v. Babo (*Otto von Wittelsbach*, drama, 1782) recogió el argumento histórico de la muerte de Felipe de Suabia, que para el autor sigue siendo, pese a su tiránica perfidia, el monarca legítimo, de la que se hace culpable el iracundo asesino: «El regicidio es un parricidio.» El rasgo despótico de Wittelsbach se repite en la figura titular del drama *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) de Schiller, hasta el extremo de que el jefe de la conjuración resulta ser supertirano y es enviado a la muerte por el republicano Verrina tras la caída de Doria. Schiller puso de relieve que los motivos de venganza personal combinados con la conjuración debían hacer más humana la fría y estéril acción del Estado. F. L. Conde de Stolberg siguió a Schiller con la figura de un republicano consecuente, a quien incluso se le disculpa un fratricidio político (*Timo-leon*, drama, 1784), y con la idea de que en los tiranías pueden ocultarse los mayores tiranos (*Servius Tullius*, drama, 1787). Las reflexiones de Klinger, a lo largo de su vida, respecto al problema del tirano fueron compendiadas en una obra tardía, depurada no sólo en su aspecto formal, con el convencimiento de que la conspiración constituye una indigna perfidia y la eliminación de un soberano una conmoción del fundamento del Estado. Don Brankas (*Der Günstling*, drama, 1787), herido en el honor de su novia por el rey mal aconsejado por un favorito, se deja reconciliar gracias al arrepentimiento del rey; Oriantes (*Oriantes*, drama, 1790) prefiere la muerte a tener que emplear él segura su muerte a manos del tirano encarga a su hijo la venganza por la muerte del padre y la deshonor de la madre; Damocles (*Damokles*, drama, 1790) prefiere la muerte a tener que emplear él o su secuaz la violencia contra el príncipe, y en *Roderico* (drama, 1790) esta actitud se cimenta con el argumento cristiano de que Dios castigará al rey y con el político de que un asesinato perpetrado en un tirano deja libre el camino para usar también la fuerza contra un soberano justo.

Hay que notar que la motivica del tirano en esta época de creciente conciencia democrática y también nacional se expresa reiteradamente, incluso

en argumentos en los que no se trata de una subversión política interna, sino de la violenta destitución de un conquistador extranjero. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la literatura española en repetidas adaptaciones del argumento nacional de I Pelayo desde A. Solís (epopeya, 1754) hasta M. J. Quintana (drama, 1805), en Alemania en el culto literario de I Arminio desde O. Barón v. Schönaich (epopeya, 1751) hasta el drama *Hermannsschlacht* (1808) de H. v. Kleist así como en obras de Weisse (*Die Befreiung von Theben*, drama, 1763) y de Ch. conde de Stolberg (*Belsazar*, drama, 1787; *Otanes*, drama, 1787). Por más semejanzas que tales obras sobre libertadores muestren en el tratamiento del conflicto —especialmente por la incorporación del motivo de la → violación— con las que versan sobre el motivo de la tiranía, al libertador nacional, sin embargo, no se le discute el derecho a emplear la fuerza, derecho dudoso para los revolucionarios.

La visión —adquirida a través de la Revolución Francesa— de la interdependencia de tiranía y libertad se documentó en la época romántica primordialmente con grandes argumentos históricos concebidos con una sensibilidad nueva. Como exponente de una tradición argumental inglesa, el republicano R. Southey (*The Battle of Pultawa*, poema, 1798) se atrevió a describir al héroe nacional sueco Carlos XII como tirano, que se ve castigado por la inhumanidad con que trata a su pueblo, y Sir Walter Scott (*Quentin Durward*, novela, 1823) descubrió el tenebroso genio demoníaco de un déspota en I Luis XI de Francia, y con rasgos parecidos le describieron luego V. Hugo (*Notre-Dame de Paris*, novela, 1831) y sobre todo C. Delavigne (*Louis XI*, drama, 1832); en Delavigne el autor del atentado renuncia a su crimen porque considera que la vida atormentada del rey es un castigo mayor que la muerte. El destino de I Napoleón, que ha caracterizado también a muchos personajes tiránicos de la época, indujo a F. Grillparzer (*König Ottokars Glück und Ende*, drama, 1825) a representar a un déspota parecido a éste en I Otocar de Bohemia, que tiene que ceder ante el legítimo emperador Rodolfo, pero se le permite una muerte digna en el campo de batalla. El español A. Gil y Zárate (*Blanca de Borbón*, drama, 1835) eligió de la historia de su país al tristemente célebre Pedro el Cruel para demostrar la caída de un poder afirmado por la injusticia. El rasgo típico de la concupiscencia, puesto aquí otra vez en juego, lo empleó también Z. Krasinski (*Iridion*, drama, 1836) para

su emperador Heliogábalo, tomado de la baja antigüedad y cuyo enemigo le inmola incluso la propia hermana para realizar sus intenciones subversivas. La problemática jurídica tanto de la tiranía como también del tiranicida se hace más perceptible cuando por ejemplo Schiller (*Wilhelm Tell*, drama, 1804) desarrolla con el tipo del gobernador imperial Gessler el caso —ya tratado por Lope de Vega— del tirano dependiente de un «superior»; y al confrontar a Tell, que actúa en defensa propia, con el ambicioso Parricida, hace comprensible la legitimidad del héroe suizo. Tampoco los jefes de la conjuración de los nobles contra la preponderancia de Richelieu (A. de Vigny, *Cinq-Mars ou une Conjuración sous Louis XIII*, novela, 1826) pretenden alcanzar al legítimo poder del soberano sino sólo a su «mandatario», pero se condenan a sí mismos al pactar con el extranjero. El usurpador, ejemplificado por Platón y llegado al poder como libertador del pueblo, lo trazó V. Hugo en I *Cromwell* (drama, 1827) y puso de relieve la astucia política del advenedizo al renunciar a la corona. La escena de los conjurados, en la que se unen caballeros y «cabezas redondas» contra el dictador, se repitió en el drama de Hugo *Hernani* (1830), en el que incluso los rivales se juntan para conspirar contra Carlos V; Hernani paga con la muerte su deserción de la conjuración. Si aquí Carlos no se mostró como el tirano por el que se le tenía, en Lord Byron (*Sardanapal*, drama, 1821) Sardanápalo, cansado de gobernar, se anticipa incluso a los planes de los conjurados mediante el suicidio. Por otra parte A. de Musset (*Lorenzaccio*, drama, 1834), influido por el byronismo, transformó al histórico tiranicida I Lorenzaccio en un criminal cansado y desilusionado, que se ha desacreditado antes de cometer el asesinato. En cambio la creación artística más conocida del asesinato de I Gustavo III de Suecia, la ópera de S. Somma/E. Scribe/G. Verdi *Un ballo in maschera* (1859), eludió la problemática, ya que aquí un monarca popular cae víctima de la venganza de una persona sólo supuestamente ofendida en su — honor conyugal.

La predilección de la segunda mitad del siglo XIX por el fausto, el colorido intenso, la sensualidad y ampulosidad voluptuosas, ganó al motivo un nuevo aspecto, que se ha designado como «megalomanía». Este interés, mezcla de horror y de fascinación, tiene semejanza con la inclinación del Barroco por efectos parecidos, sólo que los nuevos tiranos estaban concebidos de un modo

sentimental y llevaban los signos de la decadencia. El despotismo de Herodes, dictado por un miedo secreto (F. Hebbel, *Herodes und Mariamne*, drama, 1849), lleva en sí el germen de la ruina. En general la Roma imperial suministró los típicos bastidores del tirano, por ejemplo, para las composiciones sobre Nerón, entre las cuales la epopeya de R. Hamerling *Ahasverus in Rom* (1865), entonces muy leída, con su Nerón definido por el cinismo, los contrastes paradójicos y el ambiente de decadencia, influyó en los dramas siguientes (R. Bunge, 1875; A. Wilbrandt, 1876; M. Greif, 1877; K. Weiser, 1881); y para los dramas sobre Tiberio de los epígonos F. Gregorovius (*Der Tod des Tiberius*, 1851) y J. Grosse (1876), en los que los partidos rivalizan entre sí en infamia. El poema, famoso en su tiempo, *Der Tod des Tiberius* (1857) de E. Geibel utiliza como figura de contraste y promesa de futuro al soldado germánico, igual que F. Halm (*Der Fechter von Ravenna*, drama, 1856) contrapone al degenerado déspota Calígula los germanos prisioneros, que mediante el suicidio eluden el combate de exhibición. Incluso Graco el menor es en A. Wilbrandt (*Gracchus, der Volkstribun*, drama, 1872) no tanto un defensor de la libertad del pueblo cuanto un corrompido por el poder e inducido a abusar de él. Un argumento tomado del Renacimiento y concebido por lo demás generalmente como rebelión del pueblo contra la nobleza lo transformó H. Kruse en *Marino Falieri* (drama, 1876) de tal manera que señaló en él, como Schiller en *Fiesco*, la conquista del poder por un supuesto libertador del pueblo y su ruina. El entonces popular tipo del «hombre renacentista» lo encarna también Jenatsch (C. F. Meyer, *Jürg Jenatsch*, novela, 1874), quien para afirmar su poder arriesga cada vez más hasta que, una vez que sus fines se clarifican e incluso los propios correligionarios han decidido su muerte, cae víctima de Lucrecia Planta, vengadora de su padre.

El naturalismo literario y el socialismo político pusieron fin a estas pinturas históricas y trataron de descubrir al tirano no sólo entre los soberanos sino también entre los explotadores sociales. La concurrencia de la venganza privada para derrocar a los tiranos fue desapareciendo progresivamente. Por ejemplo la reducción del argumento de la rebelión de los tejedores a las motivaciones sociológicas, como hace G. Hauptmann, constituía la diferencia de su drama *Weber* (1894) con representaciones anteriores, saturadas de conflictos privados, y se consiguió poner de manifiesto el de-

sarrollo económico como el verdadero causante de la tragedia, tras la figura tiránica del director de la fábrica Dreissiger. Desde la actuación impulsiva y por eso malograda de los tejedores hay un gran paso hasta la consecuencia socialista en M. Gorki (*Vragi/Los enemigos*, drama, 1906), cuyos trabajadores, dirigidos por funcionarios adiestrados, matan al fabricante como enemigo de clase y entregan a los tribunales a un falso criminal que se inmola por el bien común. La misma postergación de simpatías personales y de escrúpulos morales domina en R. Huch (*Der letzte Sommer*, relato, 1920) tanto al gobernador, que manda ejecutar a los sediciosos estudiantes, como el autor del atentado que mata al gobernador, su jefe, pese a su conocida amabilidad. Para el tirano como para su enemigo rige siempre la idea de que tiene que permanecer fiel a sus principios. Quien dé crédito a la aparente humanidad del tirano, se pierde a sí mismo y a sus compañeros (H. Mann, *Der Tyrann*, relato, 1908). La conspiradora Mariana (F. García Lorca, *Mariana Pineda*, drama, 1927), que aprende a dominar sus sentimientos personales para entregarse a su ideal, recuerda —cuando está en el patíbulo, abandonada por el amado y perseguida por la codicia del juez— a *Epicharis* de Lohenstein; y las vicisitudes de la toma del poder, caída y nueva usurpación en la novela *Tirano Banderas* (1926) del español R. M. del Valle Inclán hacen pensar en *Leo Armenius* de Gryphius.

En los años treinta de nuestro siglo el motivo entró en una nueva fase debido a la nueva experiencia con la tiranía. No sólo se transfirió el acento de nuevo al terreno político, sino que también los procesos mentales volvieron a confrontar y asociar el motivo con las reflexiones filosóficas de siglos anteriores. El enfrentamiento de miembros de la resistencia alemana con la doctrina tradicional de la obediencia pasiva, doctrina representada sobre todo por el protestantismo, y su superación mediante el mandato de la oposición dictado por la conciencia dan testimonio de un problema vivo y vivido de tiranicidio, del mismo modo que la superación del planteamiento racional nihilista en A. Camus, miembro de la Résistance, mediante una ética que exigía sobreponerse a lo absurdo de la existencia.

Lo que determina la decisión de Bruto (B. v. Heiseler, *Cäsar*, drama, 1941) no es la genialidad, la amistad o la generosidad sin rasgos tiránicos de César, sino su intención de violar la libertad y el

derecho. Si aquí la tendencia de César a la auto-
cracia arraiga en el convencimiento de la propia
superioridad, ésta tiene en el joven Calígula de A.
Camus (*Calígula*, drama, 1947) la misma base, pero
su tiranía está concebida como desesperada provo-
cación a su ambiente, quiere forzar la rebelión y
defensa de la dignidad humana, sin embargo no es
comprendida sino por uno solo y contestada con la
muerte del César. Esta pureza del acto se anula
cuando en lugar de la personal tendencia expia-
toria de los atentadores, que han matado a un gran
duque ruso, se produce el suicidio de una mujer
cansada de vivir, que quiere seguir en la muerte al
amado (Camus, *Les Justes*, drama, 1946). De la
pureza del acto se trata también en el drama de
J.-P. Sartre *Les Mains sales* (1948), donde el autor
del atentado, habiendo matado al final por celos,
por lo que ha de ser considerado en adelante como
criminal pasional con arreglo a las intenciones
entretanto modificadas de sus mandantes, se ve
privado del sentido de su acto, se niega a participar
en el cambio de dirección política y provoca así su
liquidación. Como el Hugo de Sartre, también el
anarquista de J. Cocteau (*L'Aigle à deux têtes*,
drama, 1946) sucumbe a la fuerza de atracción de
su víctima, y la interdependencia entre tirano y
conjurados se manifiesta en el amor comprensivo:
el anarquista se envenena porque cree no poder lle-
var a cabo su acto por amor y convencimiento ya
maduro, y la reina tiene que provocarle sólo con
una mentira para poder morir mediante el tiráni-
cio reservado a ella. Th. Wilder, en su nueva ver-
sión del argumento de César (*The Ides of March*,
novela, 1948), insiste en la aspiración constante de
mantener el motivo libre de la combinación con
móviles privados: «The hand, that strikes him
down, must be as passionless as justice.»

R. v. Gottschall, «Die Cäsaren-Dramen» (en R. v. G.,
Studien zur neueren deutschen Literatur), 2, 1892; E.
Walser, «Die Gestalt des tragischen und des komischen
Tyrannen in Mittelalter und Renaissance» (en *Festschrift
Walter Götz*), 1927; D. Schulz, *Das Bild des
Herrschafters in der deutschen Tragödie*, tesis, Munich,
1931; F. Schoenstedt, *Der Tyrannenmord im Spätmittel-
alter*, 1938; H. Opelt, *Der Tyrann als Unmensch in
der Tragödie des L. Annaeus Seneca*, tesis, Freiburg,
1950; J. Hermand, «Zur Literatur der Gründerzeit»
(*Di. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und
Geistesgeschichte*, XLI), 1967; D. Schlumbohm,
«Tyrannenmord aus Liebe» (*Romanistisches Jahr-
buch*, 18), 1967; A. Gómez Moriana, *Derecho de resis-
tencia y tiranicidio: Estudio de una temática en las co-
medias de Lope de Vega*, Santiago de Compostela,
1968.

Tirano → Mártir; Tiranía y tiranicidio; Conflic-
to entre padre e hijo.

Traición → Traidor.

Traidor.—Traicionar significa revelar un secre-
to a otra persona. Esto en sí no tiene por qué ser
moralmente comprometedor y podría efectuarse
sin que el que delata tenga una relación más cerca-
na con el secreto y su mantenedor. El sustantivo
«traidor» tiene, sin embargo, una significación
claramente negativa e indica que el delator está
vinculado a las cosas y personas, a las que él
traiciona, mediante una relación de fidelidad, pero
ya no está sujeto a esa fidelidad, tal vez nunca lo
ha estado, y con mala intención transmite el cono-
cimiento secreto, que le ha sido confiado, a
hombres que utilizan ese conocimiento en per-
juicio de las personas o cosas a las que el traidor
está vinculado. Sin embargo, en sentido no literal
la traición puede significar también que un
hombre se aparta de una persona o cosa a la que se
ha obligado, sin entregársela a un tercero, sino que
la engaña por su propia cuenta, influye en ella en
su perjuicio y hace fracasar sus planes.

Raras veces se efectúa una traición como un
cambio abierto de partido, pues el traidor tiene
que contar con que su ex-partido tratará de impe-
dir su acto. Por eso su papel presupone la capaci-
dad de simulación. El traidor disimula sus verda-
deras intenciones frente a aquéllos a los que
traiciona, procede con doblez, lleva una máscara.
Para despertar la confianza en su víctima despre-
venida tiene que aparentar honradez, buena volun-
tad, fidelidad y propiedades positivas parecidas,
tiene, pues, que conocer estas cualidades. Es capaz
de captar el carácter y las intenciones de los
hombres a los que traiciona así como de aquellos
para quienes traiciona, y de explotar sus debilida-
des. A diferencia del criminal pasional, posee
conscientemente la intención dolosa de hacer el
mal; a diferencia del — estafador no lleva su más-
cara por el placer del juego y mimetismo, sino con
un fin perverso. Resortes de la traición pueden ser:
la ambición y el ansia de poder, que hacen que pa-
rezca deseable una determinada posición; envidia,
que aspira más a dañar al otro que a conseguir
ventajas para sí mismo; pasión y celos, que impul-
san a eliminar a un — rival; — codicia, pues la
traición generalmente se cotiza; objetivos e inten-
ciones que se apartan de las del traicionado y ha-

cen ver la traición como necesaria en un servicio superior.

La función del traidor en sentido literal es la de un hombre entre dos partidos, en la que se aúnan las tareas del delator y del falso consejero y que casi siempre recae en un personaje secundario. De todos modos su papel puede adquirir tanta importancia que en cierta medida cubre al partido, para el que él delata, y actúa en su lugar. Esta posición resulta espontánea cuando se trata de un traidor en el sentido amplio de la palabra, que no trabaja para un partido contrario, sino sólo en el propio interés; no es un delator, sino que sólo cumple la tarea de falso consejero. Se convierte automáticamente en contrincante de aquél a quien traiciona. Como la actividad y función del traidor se basa en su simulación, se pone fin a su actuación en el instante de su desenmascaramiento. En este momento o se convierte en adversario declarado o le sobreviene el castigo; su tarea en cualquier caso está cumplida. A menudo su desenmascaramiento coincide con un desenlace de toda la trama y por eso se halla al final de la acción.

Para la antigüedad clásica la traición significa primordialmente deserción de los intereses de la *Res publica* y de su estructura democrática. Los pocos ejemplos del motivo en la literatura son relevantes en este sentido. La alta traición de Coriolano, que transcurre en una época semimítica (Dionisio de Halicarnaso, *Romae antiquae historiae*, 7 a. de C.; Livio, *Ab urbe condita*, 27 a. de C. - 14 d. de C.; Plutarco, *Vidas paralelas*, s. II), ofrece el ejemplo clásico de un ambicioso, que por habersele negado la dignidad consular se pasa al enemigo, marcha con el ejército de los volscos sobre la ciudad de Roma, pero ante los ruegos de su madre se esfuerza por conseguir la paz y es asesinado por sus nuevos aliados decepcionados. En contraste con este egoísta y tirano en potencia, Bruto el Joven es un idealista republicano, que en virtud de su idea asesina al amigo que confía en él, César, que se transforma a su vez en traidor a la república. Un personaje ambivalente, que al posponer el deber personal de fidelidad al deber político ha sido valorado de muy distinta manera por los autores del argumento. ¿Es disculpable la traición del traidor? En cambio, cuando está establecida la autocracia y coinciden el deber personal de fidelidad y el político, la violación de este deber tiene que aparecer claramente como un crimen. En la novela de Alejandro del Pseudocalístenes (s. III) se agregó a la *Vita de Alejandro Magno* el traidor camarlengo

Yolo, que debido a un castigo recibido de Alejandro se dejó ganar a favor del plan ideado por su padre, el regente macedónico Antipatro, y con la colaboración de su favorito Medeo, amigo de Alejandro, envenenó al soberano; la traición, calificada de acto de venganza, se complica por la intervención de relaciones homoeróticas.

La traición de Judas Iscariote, que para el occidente cristiano fue el prototipo del traidor, la explican los evangelistas Lucas y Juan como obra del diablo introducido en él. Como este razonamiento no alude mucho más que al carácter totalmente perverso del acto, los maestros de la Iglesia y representaciones análogas en la epopeya y en el drama de la Edad Media se ciñeron al hecho de que Judas se hizo pagar la traición con treinta denarios de plata, y consideraron como fuerza motriz la avaricia. La interpretación que, independiente del dogma, hace la literatura moderna considera el acto de Judas también como el de un patriota judío decepcionado o, según leyendas rusas ya más antiguas, como el del compañero necesario en un drama de la historia de la salvación, cuyo acto constituía la condición en la obra de la Redención y por eso sucedió en el sentido de Jesús, si no por encargo suyo.

El conjunto de los discípulos del rabino Jesús, interpretado como «adhesión», era un puente para la comprensión del evangelio en el espacio germánico, en el que también el traidor fue concebido en seguida como tal. La vida y pensamiento en el marco de la adhesión hace suponer la idea de traidores a un grupo así fundado en la fidelidad personal, y por eso las leyendas germánicas conocen una abundancia de desertores, delatores y falsos consejeros. Incluso entre los dioses de los *Edda* (hacia 1240) hay un traidor, el astuto pero falso Loki, que da al ciego Hödr el consejo de disparar sobre Baldr la rama de muérdago utilizada como flecha, tras la muerte de Baldr se adhiere definitivamente a los enemigos de los dioses, ayuda a los gigantes en la construcción del castillo y al final pasa abiertamente del mal consejo a la mala acción, de modo que es encadenado y sólo con el fin del mundo se ve libre de nuevo.

Uno de los traidores de la leyenda germánica es el turingense Iring, que constituyó seguramente el tema de una canción heroica que se oculta tras el relato de Widukind von Corvey (*Rerum gestarum Saxoniarum libri tres*, 973): inducido por las amenazas y promesas del enemigo rey de los francos, atrae a su señor, el rey de Turingia, a una trampa y

le mata, pero a causa de este crimen es rechazado por su nuevo protector y se venga a sí mismo y al asesinado dando muerte a su vez al franco. Witege y Heime, compañeros de armas de l Teodorico de Verona, se ven inducidos por las pruebas de simpatía que les da Ermanarico a desertar de Teodorico y a matar en el combate al mismo tiempo a los hijos de Atila, muy inferiores a ellos y confiados a la tutela de Teodorico, y a Diether, hermano de Teodorico; Witege sólo mata al joven Alphart. En la literatura escandinava las canciones reconstruibles a partir de Saxo Grammaticus (*Gesta Danorum*, hacia 1185) que tratan de Starkad dejan entrever un personaje trágico, destinado casi fatalmente a la traición, entre cuyos crímenes el asesinato del rey Ole, por cuyos enemigos él se ha hecho pagar, constituye la acción característica de un desertor. El requerimiento del rey, sentado indefenso en el baño y ante cuya mirada el asesino no se atreve a ejecutar su misión, recuerda a la actitud de Cristo frente a Judas, cuanto más que también Starkad se siente dominado más tarde por el arrepentimiento, no toma el pago de la traición y se deja matar voluntariamente por uno de sus enemigos. Hagen, asesino de Sigurd como el Högni de los *Edda*, promete en el *Nibelungenlied* (hacia 1200) con fingida fidelidad a Crimilda la protección de su marido, la induce a coser el signo funesto en la vestidura de Sigfrido y traiciona a este hombre, simulándole hasta el final la confraternidad de armas, en virtud de la ofensa de Brunilda y de la presunta humillación de Gunther, no sin que se agregaran a estos móviles superiores la envidia y la rivalidad. Sin embargo tanto por el carácter como por la función se desarrolla más allá del papel secundario de compañero de armas y representa el contraste de Sigfrido con más fuerza que los reyes igualmente traidores. El papel de Hagen parece haber desfigurado ocasionalmente el de l Judas: si a Hagen se le pide la protección de Sigfrido, también a Judas, en el *Haller Spiel* (desde 1430) le pide María la asistencia a su Hijo.

Junto a las figuras de traidores pertenecientes todavía a una época primitiva germánica se destaca en la leyenda carolingia el traidor Ganelon de la *Chanson de Roland* (hacia 1100), que por odio personal contra su hijastro l Roldán se hace traidor a la patria, como negociador oficial ante el soberano moro llega a un acuerdo secreto con él para aniquilar la retaguardia mandada por Roldán, entretiene con falsas promesas a l Carlomagno y le convence para que salga de España. Tam-

bién Isembard (*Gormond et Isembard*, hacia 1100) se venga por el agravio hecho a su ambición pasándose a los moros e irrumpiendo en Francia con un ejército pagano. El hecho de pactar con los paganos, que parece especialmente execrable, porque no sólo significa traición al señor, sino también a la fe, se halla asimismo, como rasgo distintivo del traidor, en la literatura española. El último rey visigodo l Rodrigo y su reino se pierden, según la *Chronica Gothorum* (s. XI), porque el jefe bereber Olian (Julián), ofendido por él, se alía con los árabes, que irrumpen desde África al mando de Muza. Pedro Pascual (s. XIII) añadió a la historia de esta traición, como característica del falso consejero, el hecho de que Julián había aconsejado al rey la destrucción de todas las armas existentes en España. En la serie de las facciones entre los vasallos de l Carlomagno y en el motivo del — rebelde, que les caracteriza, se halla la traición del rey Yon (*Les Quatre fils Aymon*, hacia 1150) a sus protegidos, los cuatro hijos de Aimón, a los que él por miedo entrega alevosamente al poderoso emperador Carlos. Las novelas de caballerías de la baja Edad Media conservaron estos motivos ya esbozados de traidores: los perjuros que pactan con los paganos se encuentran por ejemplo en Elisabeth von Nassau-Saarbrücken tanto en el *Herpin* como en *Loher und Maller* (ambos de 1430/37).

En el caso en que el traidor no traiciona a otra persona sino que actúa a traición en causa propia, el motivo del traidor pasa de una situación triangular a una tensión entre dos personas, que ocasionalmente se convierte a su vez en una constelación de tres por el hecho de que un buen consejero se enfrenta al malo. El cantar de Bjarki (s. XI) presenta en Hjörward a un traidor que trabaja en provecho propio y se deja inducir por su mujer, la hermana de Rolf Kraki, a traicionar a su señor para conseguir el trono de Dinamarca. Pide prórroga de los impuestos y emplea el dinero para reclutar un ejército, con el que, aprovechando el supuesto pago de los impuestos, ataca y mata al rey Rolf y a su séquito. Sobre el ya mencionado Starkad conservó Saxo Grammaticus una canción que habla de la primera traición del vikingo, cometida por influjo divino, contra el rey Vikar, su hermano adoptivo, en la que Starkad pone en práctica real un sacrificio ritual aparente de Vikar y atraviesa al indefenso con la lanza. Parece una maldita fatalidad el hecho de que Starkad tenga que engañar a los señores feudales, que se fían de él. Parecido papel funesto se atribuye al malvado conde palatino

Enrique del poema *Herzog Ernst* (hacia 1180), pues no es un traidor porque quiera eliminar al hijastro, para él poco estimado, del emperador, sino porque por la difamación de Ernst comete una traición contra el emperador, le sonsaca la orden para una expedición represiva y provoca una especie de guerra civil, cuya víctima es el emperador. Una figura de consejero curiosamente ambigua es el antiguo «fiel» Sibiche de la *Dietrichsage* (1230/1300), que se venga de su señor Ermanarico por la deshonra de su mujer impulsándole al mal en una especie de furia salvaje, es decir, a aniquilar su estirpe, a matar a los Harlungen, y a enemistarse con el Teodorico de Verona; la — codicia de Ermanarico le ayuda a inclinar la voluntad de éste. También Regino, del poema nórdico *Fafnismál*, cree poder apelar a la codicia de Sigurd cuando le envía fuera para matar al hermano de Regino, Fafnir el Dragón, para luego, una vez realizada la acción, eliminar a Sigurd y apoderarse él solo del tesoro; unos pájaros le revelan a Sigurd, conocedor del lenguaje de las aves, el falso plan. Igual que Sibiche, también actúa como intrigante en una discordia familiar que aparece en la española *Leyenda de los siete Infantes de Lara* (s. XI), desarrollada todavía con espíritu gótico, Ruy Velázquez, que hace matar a los siete sobrinos de su mujer junto con su viejo preceptor mientras luchan contra los moros. Parecido al parentesco de estirpe es el de la hermandad de sangre, por eso en el poema inglés *Athelston* (hacia 1350) la acción de la traición de uno de los cuatro hermanos de sangre, que acusa en falso a uno de los otros de intentar contra la vida de quien entretanto ha llegado a ser rey, adquiere tal importancia que tiene que ser desenmascarada en su carácter infame mediante un — juicio de Dios. El pensamiento en relaciones de estirpe se manifiesta también en que el traidor Sabene del poema *Wolfdietrich* (anterior 1250) es un hijo del infiel Sibich. Como mayordomo en la corte del rey Hugdietrich intenta, en ausencia de éste, seducir a la reina y, para vengarse del rechazo recibido, la acusa de entenderse con el diablo y a su hijo Wolfdietrich le acusa de bastardo. Esta inculpación domina el destino de Wolfdietrich, que sin embargo no toma venganza en sus hermanos engañados por Sabene, sino sólo en el traidor. El motivo que aquí aparece de la — esposa difamada, relatado en muchas variantes en la literatura medieval, está asociado necesariamente a un difamador y traidor de la casta de Sabene. Como «mariscal infiel», amigo o her-

mano del esposo engañado y traicionado aparece en la leyenda de la reina el Sibila y en la leyenda de el Crescencia, como traidor Steward en la balada inglesa de *Sir Aldingar* y sobre todo como Golo en la leyenda de el Genoveva. También en canciones heroicas serbocroatas este tipo de traidor está representado a menudo como «pretendiente infiel». Como éste hay que considerar además a Mordred de la leyenda de Arturo, aunque tal vez apenas pueda contarse entre las mujeres difamadas a la ambigua reina Ginebra, que le fue confiada por su tío el Arturo y de la que él se apodera, durante la ausencia de éste, así como de la soberanía del país. Un segundo ejemplo de traición como marca de familia lo constituye aquel traidor ideado para aclarar la muerte misteriosa de el Federico el Belicoso de Austria y procedente de la familia de los Frangipani conocida por la traición a el Conradino Hohenstaufen.

El motivo del traidor pertenecía sobre todo a la esfera política, sólo que al ir desapareciendo el vasallaje y el sistema feudal se trataba no tanto de la deserción de la persona de un soberano cuanto de la de un partido, de una causa. Desde la Reforma uno vivía con más intensidad que antes las facciones, los frentes ideológicos, las decisiones de conciencia. Ya en 1532 Th. Naogeorg (*Judas Ischariot tragoedia nova*) aludía con la figura de el Judas al traidor a la causa evangélica, y una traición de grandes proporciones como la de Carlos IX de Francia contra los hugonotes, a los que hizo ejecutar en 1572 en la noche de San el Bartolomé, halló rápido eco en la literatura (Ch. Marlowe, *The Massacre of Paris*, drama, 1592; Th. Rhodius, *Colignius*, drama, 1615), mientras que otros que caminan dudosos entre los frentes de esta época como Mauricio de Sajonia y Jürg Jenatsch no se han modelado en argumento literario sino desde una distancia histórica.

El Barroco tendía a instituir como gran oponente o incluso como figura principal al malvado, a cuyos rasgos distintivos pertenecen con frecuencia la traición y la deslealtad. El judío Barabas en el drama *The Jew of Malta* (1589/90) de Ch. Marlowe trabaja a favor de partidos diversos, pero éstos incluso apenas están perfilados, de modo que domina la escena como protagonista indiscutible hasta que el gobernador de Malta, más perspicaz, pone fin a su juego traidor. Mientras que Shakespeare en el *Julius Caesar* (1599) no pone de relieve ninguno de los caracteres, ni siquiera el del — tirano el César, según la grandiosidad corriente en el

Barroco, y los conjurados aparecen como un grupo realmente democrático, del que sólo se destaca Bruto como traidor específico por su posición amistosa con respecto a César, en *Coriolanus* (1608), se halla frente a los tribunos del pueblo, que defienden la parte republicana, un traidor destacado y — tirano arrogante, que actúa no tanto a favor de los volscos, a los que él ha entregado Roma, cuanto a favor de sí mismo. La traición en todos los sentidos presentada en el *Coriolano* así como en el *Judío de Malta* caracteriza también a *Lorenzaccio* en la matización que hace J. Shirley en el drama *The Traitor* (1631), en el que mata al duque, pero finge sólo una actitud democrática y él mismo quiere llegar a ser duque. Una situación parecida halla en la comedia *The Malcontent* (1604) de J. Marston un desenlace más alegre, ya que los dos traicionados, el duque destronado y el usurpador de su trono, se unen contra el traidor y neutralizan su acción. En la literatura española continúa viva la variante de los que pactan con el mortal enemigo islámico y que en figura de Suero Peláez y de su hijo Julián (J. R. de Alarcón y Mendoza, *El tejedor de Segovia*, drama, hacia 1620) traicionan al rey ante los moros, pero echan la culpa del acto a un inocente poniendo así en marcha la acción principal en torno al difamado tejedor de Segovia. El problema de la traición al traidor surge de nuevo en la segunda parte del drama *Las mocedades del Cid* (1613) de G. de Castro, cuando la figura de Bellido Dolfos, vista en su aspecto negativo, se convierte a la vez en instrumento del destino vengador, al eliminar al tirano Sancho.

En los representantes del tipo que con su traición no sirven a un tercer partido se puede imaginar una relación casi mítica con el mal por el mal, como se hizo patente en representaciones de *Judas* y en el vikingo *Starkad*. Cuando Yago, en el *Othello* (1604) de Shakespeare, prende en el apasionado moro todo el fuego de los celos, lo explica diciendo que odia a Casio, a quien acusa sin razón de una relación con Desdémona, y a Otelio, porque Otelio ha preferido a Casio en vez de a él en una misión, pero casi se podría admitir que más bien la envidia ha envenenado su alma de tal manera que los tormentos del otro se convierten en placer para él. Esto sigue siendo un caso aislado. La ambición de poder es otra vez el resorte que impulsa al consejero del emperador de Grecia, en el drama *El hijo obediente* (1600) de M. Beneyto, a aconsejar a éste que elimine a su hijo como posible usurpador, pues cree que puede eliminar a ambos regentes, de

los cuales el hijo es además su — rival en el amor, y subir él mismo al trono; pero la reconciliación de padre e hijo pone fin a su intriga. De modo muy parecido actúa el motivo en *Grossmütiger Rechtsgelahrter... Aemilius Paulus Papinianus* (drama, 1659) de A. Gryphius: Laetus induce a su emperador a matar al propio hermano, ya que cree que un fratricida no puede sostenerse en el trono y él mismo obtendría luego el gobierno; como aquí el fratricidio se ejecuta realmente, se pone así en movimiento la verdadera tragedia. Todavía en Voltaire hay una figura de traidor de grandeza barroca, pues el protagonista de *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète* (drama, 1742) representa por sí mismo el motivo: él traiciona la inclinación y el fanatismo religioso de su alumno Zéide encargándole el asesinato de un enemigo religioso, que es el padre del joven, sin que el asesino lo sepa. J. W. v. Brawe imitó de Voltaire la situación personal y la acción de la traición en un drama sobre el joven *Bruto* (*Brutus*, 1768).

Para el papel de delator y falso consejero, que volvió de nuevo en el siglo XVIII a un segundo plano dentro de los personajes dramáticos, dio la pauta el drama *Britannicus* (1669) de Racine con el traidor «confident» de Británico, Narcisse, que delata la relación amorosa de su señor al celoso hermano de éste, Nerón, y le da consejos tan diabólicos que comienza a despertarse en el voluble adolescente la crueldad que luego mostrará de emperador. Trata de contrarrestarle en vano el propio confidente de Nerón, Burrhus; espectáculo refinado y muy imitado en el plano de los papeles secundarios. A tono con la importancia que en el siglo XVIII se concede al sugeridor intrigante, los oponentes negativos del protagonista no tienen ya una grandeza barroca, sino que son caracteres vacilantes y sobornables. Descendientes del Narcisse de Racine pueden ser considerados, por ejemplo, Pharnaces en *Der sterbende Cato* (1731) de J. Ch. Gottsched y Segest en *Hermann* (1743) de J. E. Schlegel. Se trata, más o menos por igual, de traición a personas y a convicciones. El hijo de *Bruto el Mayor* (Voltaire, *Brutus*, 1730) se convierte en traidor a la república y por eso es eliminado por su propio padre como cofundador de la misma; en cambio el republicano convencido *Bruto el Joven*, en el drama *La Mort de César* (1731) del mismo autor, traiciona y asesina no sólo a su amigo, sino también, sin saberlo, a su padre César. Si por esta acumulación de culpas aparece la traición de Bruto como un mal en cierto modo

absoluto, otros autores la justifican a su vez desde un punto de vista liberal (J. J. Bodmer, *Julius Cäsar*, drama, 1763; V. Alfieri, *Bruto secondo*, drama, 1788). La época también se preparó para la nueva interpretación del acto de traición de ¡Judas: F. G. Klopstock (*Der Messias*, epopeya, 1748-73) le mostró como escéptico, que con su traición quiere obligar a Cristo a revelar su poder o reconocer su impotencia, y Goethe (*Der Ewige Jude*, fragmento, 1774) pretendió representarlo como patriota decepcionado.

En la esfera del drama realista de mediados a finales del siglo XVIII el seductor se adaptaba bien a hechos perversos, y el papel de intrigante se convirtió en parte esencial inalienable de la praxis teatral hasta comienzos del siglo XIX. Gottsched todavía en 1745 había presentado en *Agis* a un pérfido consejero de príncipes, que por egoísmo disuade a su señor de una reforma agraria y le precipita así a una catástrofe política, pero más a tono con el círculo de personas y con el ambiente de la literatura el traidor aparece en cuestiones de amor. Sólo aisladamente surgían antes los amigos que traicionaban al amigo, por ejemplo como difamador (Th. Heywood, *The English Traveller*, drama, 1633) o como guardián desleal de la fortuna y de la novia del amigo (W. Wycherley, *The Plain Dealer*, drama, 1676). Con Stukeley en el famoso espectáculo de E. Moore *The Gamester* (1753) se destaca esta variante en un ambiente burgués: quiere poseer a la mujer del amigo y le arruina mediante el juego para enemistarle con ella. De modo semejante se organizó el motivo en *Rhynsolt und Saphira* (1753) de Ch. L. Martini, en el que el traidor es de nuevo consejero de un príncipe, pero la trama es burguesa: Con el fin de conquistar a la mujer del comerciante Danfeld, Rhynsolt aconseja primero una elevación de Danfeld tanto más infundada cuanto que más tarde obliga al príncipe a decisiones encaminadas a la ruina y muerte de Danfeld. La pasión junto con la sed de venganza y la ambición es lo que mueve a las figuras de traidores en los primeros dramas de F. M. Klinger *Otto* (1775) y *Die Zwillinge* (1776): el conde Normann se alía con el obispo enemigo de su duque para perder a la familia ducal, y Grimaldi incita a Guelfo, que confía en él, contra su hermano gemelo Ferdinando, porque él mismo es demasiado cobarde y frágil para tomar venganza en Ferdinando por separarle de la amada y por la muerte de ésta. Una versión interesante diferente de estas tramas de traidores de base erótica la ofrece el drama *Der*

Freygeist (1757) de J. W. v. Bawe con el perverso Henley, que por envidia y resentimiento intenta con todos los medios separar al amigo Clerdon, moralmente superior, de su padre y de su verdadero amigo y le impulsa a un nihilismo racionalista que le lleva al asesinato y al suicidio. Por el nihilismo Henley se halla cercano a Spiegelberg (Schiller, *Die Räuber*, 1781), que desde el principio es un secreto rival de Carlos, porque no se le ha elegido a él mismo para capitán de bandidos, que siente como cadenas la humanidad y la disciplina de Carlos y al final se convierte, por un atentado, en traidor a su capitán. En cambio no entran en esta consideración las famosas figuras de intrigantes, tan parecidas en su función, de Marinelli (G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, drama, 1772), de Carlos (Goethe, *Clavigo*, drama, 1774) y de Wurm (Schiller, *Kabalé und Liebe*, drama, 1784), porque no traicionan a su señor o amigo, sino que creen obrar en su sentido.

Junto a las figuras subalternas de intrigantes volvieron a presentarse también grandes traidores a partir del Sturm und Drang, favorecidos por el interés en el «macho». Adalbert von Weislingen (Goethe, *Götz von Berlichingen*, drama, 1773) sobrepasa a todos los oponentes de Götz —con excepción de la viril Adelaida— aunque, de acuerdo con un tipo de la época preferido y frecuente en la obra de Goethe, no es por completo perverso, sino veleidoso e influenciable y por eso se ve cautivado por la atmósfera cortesana y los atractivos de Adelaida e inducido a traicionar a Götz imponiéndole la ejecución imperial y condenándole a muerte; sólo en atención a la propia muerte y a ruegos de la hermana de Berlichingen abandonada por él anula la sentencia. Junto a los intrigantes indignos en el *Otto* de Klinger se halla el poderoso Otón mismo inducido por celos y por desconfianza a la traición, y en el drama de J. M. v. Babo *Otto von Wittelsbach* (1782) aparece de nuevo en la figura del despótico regicida el problema de la traición al traidor, pero el de Wittelsbach se declara a sí mismo culpable después del crimen. A una altura artística muy distinta se representa en el drama *Wallenstein* (1798-99) de Schiller la problemática últimamente mencionada, pues Wallenstein puede justificar la ruptura de su juramento prestado al emperador con una convicción política tan respetable como Octavio Piccolomini justifica la traición a su general y amigo. Una vez más se unifican en Octavio la función de delator y la oposición, pues actúa para el emperador, pero es —has-

ta en el poco importante Questenberg— el único representante del emperador y decide casi por su propia cuenta. Él se defiende frente a su hijo contra el reproche de hipocresía, en el sentido de que oculta a Wallenstein sus verdaderos sentimientos, pero nunca le ha engañado con falsas apariencias; pero Max sabe que el silencio de Octavio tiene que confirmar en sus planes alevosos al que confía ciegamente en él: «Podréis hacerle todavía culpable, porque le queréis culpable.»

El historicismo del siglo XIX hizo asequible una multitud de argumentos pertinentes, sobre todo para la novela histórica, después de haber sido antes el drama fundamentalmente el campo adecuado del motivo del traidor. Sir Walter Scott, interesado en la antigüedad sobre todo de Escocia, supo incorporar en el relato de una conjura jacobina (*Rob Roy*, novela, 1817) también a un traidor, Rashley, que por egoísmo delata a sus correligionarios a las tropas del gobierno. Los autores, cuyo campo visual no estaba ya limitado por su credo religioso, investigaban ahora las razones psicológicas para el cambio de partido de Enrique IV de Francia en la noche de San Bartolomé (E. Mohr, *Coligny*, drama, 1857; O. Devrient, *Zwei Könige*, drama, 1867) y para la política imperialista en zigzag de Mauricio de Sajonia (E. Wichert, drama, 1873; H. Hölty, drama, 1884). Tanto la traición de Jürg Jenatsch (novela, 1876), condicionada por el ansia de poder, como el dudoso cambio de frente de Tomás Becket (*Der Heilige*, novela corta, 1879) de vasallo leal a obispo adversario del rey encontraron en las obras de C. F. Meyer acuñación permanente. Después de Meyer y del famoso drama de A. Lord Tennyson (*Becket*, 1884) la traición de Becket, envuelta en misterio y sellada con el martirio, atrajo constantemente a los autores (T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, drama, 1935; J. Anouilh, *Becket ou l'Honneur de Dieu*, drama, 1959; Ch. Fry, *Curtmantle*, drama, 1961). A. Mickiewicz aportó de la historia polaca al heroico traidor Wallenrod (*Konrad Wallenrod*, poema, 1828), que con el fin de aniquilar la Orden Alemana se hace miembro y Gran Maestro de la misma y la conduce a una derrota exterminadora; A. Strindberg tomó de la historia sueca al ambivalente Olaus Petri (*Måster Olof*, drama, 1881), que es un emisario de Gustavo Vasa, pero se halla en connivencia secreta con los anabaptistas y, a la vista del patíbulo, reniega de ellos para salvar su vida sometiéndose a las condiciones del rey. Figuras de traidores tomadas de la

historia reciente son, por ejemplo en el drama de C. Zuckmayer *Der Gesang im Feuerofen* (1950), Creveaux, que delata para las SS a un grupo de guerrilleros de la resistencia, que arden vivos en un palacio, o en la novela de H. v. Doderer *Der Grenzwald* (1967) Zienhammer, tomado como prototipo del hombre actual, que por su indecisión se hace traidor, denuncia en el cautiverio ruso a sus compañeros y más tarde mata al único presunto conocedor de este hecho.

La función del falso consejero fue revalorizada una vez más por el Romanticismo mediante rasgos diabólicos, antes de que desapareciera casi en el curso de la demolición de todo lo relacionado con la intriga. Lovell (L. Tieck, *Geschichte des Herrn William Lovell*, novela, 1795—96), en su camino hacia la inmoralidad, el nihilismo y el crimen, es dirigido secretamente por su amigo Andrea, que es un antiguo rival del padre de Lovell en el amor y se venga en el hijo; la relación de la novela con la Ilustración tardía se revela también en esta variante, que recuerda a *Freygeist* de von Brawe. Influjos diabólicos directos convierten a Seger con sus perversos consejos (A. v. Arnim, *Die Kronenwächter*, novela, 1817) en corruptor de Anton, descendiente de los Staufen; el joven cazador Gaspar, en la ópera de F. Kind / C. M. v. Weber *Der Freischütz* (1821), es un — aliado del diablo y bajo apariencia de amistad induce al protagonista al fraude y promete su alma al diablo para salvar la propia, cedida al pacto; el negro Zanga (F. Grillparzer, *Der Traum ein Leben*, drama, 1834) en la acción interna del sueño se constituye en ángel malo de Rustan, que por consejo de Zanga se atribuye un falso hecho viéndose obligado a matar al verdadero salvador del rey y finalmente a éste mismo. Sir Walter Scott renunció a influjos sobrenaturales, pero su Lord Delgarno (*The Fortunes of Nigel*, novela, 1822) tiene la misma función cuando atrae a Nigel por malos caminos, le separa de la corte y del rey y socava su reputación.

El Romanticismo ha sido el primero en ver también el problema de la traición a uno mismo. Como esta traición realmente afecta sólo al propio Yo, más o menos en forma de desertión de ideales de vida o de la obra artística, tal como la ha representado sobre todo E. T. A. Hoffmann en forma de peligro (*Der goldene Topf*, relato, 1814) y también de autodestrucción consumada (*Die Jesuitenkirche in G.*, relato, 1817), no entra en el marco del presente esquema del motivo, pues el traidor de sí mismo no es un perverso que lleva una máscara

y habla con doblez, sino un hombre débil y desdichado que se convierte en su propia víctima. Sin embargo, cuando los propios ideales coinciden con los de un grupo mayor, surge un caso extremo, que en el relato de N. V. Gogol *Portret / El retrato* (1835) se manifiesta en que el propio pintor cae víctima de la traición al arte pero su retrato engendra constantemente maldad. También de Acosta (K. Gutzkow, *Uriel Acosta*, drama, 1846) podría decirse que la revocación provisional de su confesión, revocación hecha por consideración a sus prójimos, cierra conocimientos a los demás hombres e impide un desarrollo liberal, igual que por ejemplo B. Brecht (*Leben des Galilei*, drama, 1943-57), en el argumento de Galileo, reiteradamente tratado en la época actual, demostró que el investigador al revocar los resultados de la investi-

gación traicionó no sólo a la ciencia, sino también a su responsabilidad social.

A. Kraemer, *Der Typus des falschen Ratgebers, des Hoch- und Landesverrätters im altdeutschen Schrifttum*, tesis, Bonn, 1941; H. Knorr, *Wesen und Funktion des Intriganten im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang*, tesis, Erlangen, 1951; A. Andres, *Die Figur des Bösewichts im Drama der Aufklärung*, tesis, Freiburg, 1955.

Usurero — Sed de oro, avidez de dinero.

Usurpador — Tiranía y tiranicidio.

Utopía — Arcadia; Vida deseada y maldita en una isla.

V

Vampiro — Seductora diabólica, La.

Venganza — Venganza de sangre; Duelo; Rapto, violación; Honor conyugal herido, El.

Venganza de sangre, La.—La venganza de sangre, considerada en la mayoría de las antiguas culturas como norma de derecho, llamada por los romanos «inimicitia capitalis», se designó así por primera vez en la traducción que hizo Lutero del Antiguo Testamento en 1523. Es el deber de vengar la muerte de un pariente cercano en el asesino o en su familia. Pero también las ofensas humillantes pueden reclamar una venganza así: la sangre lava el honor dejándolo limpio de mácula. Con el acto mortal o la ofensa del honor incumbe a la familia de la víctima la tarea de capturar y dar muerte al autor allí donde lo encuentre. Si puede encontrar más pronto a uno de sus parientes, en lo posible el más próximo o notable, llevará a cabo la venganza en este. Puesto que la pérdida y el agravio han afectado a la familia en su conjunto, también la venganza puede alcanzar a todos los pertenecientes a la familia del autor. En contraposición a la querella en la que es obligado avisar o al — duelo posterior, la venganza de sangre no necesita de anuncio previo ni hay que señalar un plazo. Entre los germanos, por ejemplo, se ofrecía una posibilidad de reconciliación mediante un compromiso de expiación y el pago de una cantidad compensatoria. En épocas posteriores el autor detenido por los vengadores podía ser llevado también ante un tribunal y ser condenado por éste a la pena que la familia afectada habría de ejecutar. En épocas de ilegalidad o de insuficiente persecución oficial contra las infracciones de la ley, la venganza

personal fue la única posibilidad que tenían los perjudicados de procesar al culpable. La creación de poderes centrales oficiales hizo prosperar la idea de castigar una injusticia cometida contra una persona o bien contra el Estado mismo y aun por este. Con lo que la venganza de sangre perdió sustentabilidad y validez.

Vengar en asesinatos y ofensores a los más próximos allegados fue un precepto que tuvo validez en el ámbito de toda la civilización occidental. Entre los griegos y romanos servía de base a este precepto, que era incluso sagrado, la creencia de que el muerto no encontraría su descanso hasta que se cumpliera la venganza. Pero como los dioses castigaban en cada caso la injusticia cometida, la sanción metafísico-divina sobrepasaba a toda represalia interhumana. Mientras que el Antiguo Testamento con el precepto del «Ojo por ojo...» se había ajustado por completo al principio de la venganza, el cristianismo anuló el deber de la venganza, en cuanto tarea que sólo corresponde a Dios, mediante el del amor que perdona. Además siguió siendo problemática la cuestión de si había que anticiparse y en qué medida al juez y vengador divino —por ejemplo mediante un ordenamiento jurídico— y retirar la venganza. Las concepciones cristianas estaban sobre todo en abierta oposición con las germánicas, que admitían la venganza hasta la aniquilación de todos los descendientes.

La creación antigua más significativa del motivo de la venganza de sangre es *La Orestíada* (458 a. de C.) de Esquilo, en la que Clitemnestra, con el pretexto de vengar a su hija Ifigenia, inmolada un día por el padre, mata en compañía de su amante Egisto a su marido Agamenón al regresar éste de Troya; el hijo † Orestes efectúa, por encargo de Apolo, la venganza sangrienta en la madre y él a su vez

sucumbe a la venganza de las Euménides. El peso de esta tragedia está en la dialéctica entre el deber de la venganza y el acto cometido como consciente transgresión a las leyes y como delito reprochable, es decir, entre preceptos divinos. Atenea libera a Orestes de las Erinias y rompe así el nexo causal de la venganza haciendo posible al mismo tiempo una reconciliación no sólo en el interior de Orestes, sino también entre dioses y hombres de una generación maldita. † Atreo, abuelo de Orestes (Sófocles, *Atreo*), había matado a los hijos de su hermano Tiestes (Sófocles, *Tiestes*; Eurípides, *Tiestes*) ofreciendo luego al padre como banquete la carne y la sangre. En el tratamiento que del argumento de Orestes hace Sófocles (*Electra*, h. 415 a. de C.) la discrepancia del código moral se hace menos patente que antes en Esquilo; lo que mandan los dioses es bueno, y Orestes y Electra aspiran a tener, una vez cometido el crimen, una vida tranquila y feliz. Si aquí Sófocles suavizó el conflicto, en *Ayax* (h. 450 a. de C.) condenó el pensamiento de desquite del héroe herido en su dignidad personal, hipersensible, que solamente piensa en vengarse de † Ulises y sus amigos, cae en un estado de delirio por Atenea y finalmente se suicida. En *Edipo rey* (428 a. de C.) el poeta apoyó la venganza de sangre en un punto de partida causal, cuando el mensaje de Apolo declaró que el alma malhechora del asesinado Layo, insuficientemente pacificada, había enviado a Tebas la peste. Un auténtico drama de venganza de sangre, si bien sólo conservado en fragmentos, es *Cresfonte* de Eurípides: Polifonte asesinó a Cresfonte, rey de Mesenia, y a dos de sus hijos, obligando a la viuda † Mérope a casarse con él; el tercer hijo, Cresfonte junior, regresa al cabo de los años, mata al usurpador y se hace cargo del gobierno. En el argumento de † Medea, ejemplo clásico de la venganza que toma la — mujer abandonada, la venganza de sangre aparece en un segundo plano; en *Medea* de Séneca la protagonista hace referencia a la grave culpabilidad que ha contraído durante su huida de Cólquida al matar a su hermano pequeño Absirtos por amor a Jasón y que no puede dejar sin venganza. Cuando la sangre del asesinado Absirtos se venga en cierto modo de ella, ella venga en Jasón no sólo a Absirtos sino también a sí misma. La tragedia *Octavia*, igualmente atribuida a Séneca, hace aparecer el espíritu de Agripina que pone a su hijo y asesino Nerón en manos de Claudio, quien aun en el averno insiste en su derecho de venganza, exigiendo como expiación por la muerte de su hijo Británico la

muerte de su hijastro Nerón; Agripina anuncia el final que preparan ya las Erinias al tirano.

En países originariamente germánicos de Europa Central y nórdica se practicó la venganza de sangre hasta bien entrado el siglo XVII. En el *Alte Atlilied* de los *Edda*, Gudrun venga la muerte de sus hermanos en su esposo Atila. Un ejemplo de ofuscación mental lo proporcionan los *Helgilieder*: Sigrun, que sigue fiel a su marido Helgi aun después de haber matado éste al padre y al hermano de ella en la lucha, maldice al hermano menor Dag cuando éste venga más tarde en Helgi al padre y al hermano. Un temprano testimonio de un conflicto de venganza de sangre lo dejó también Paulo Diácono (*Historia Longobardorum*, s. VIII) en la forma del argumento de † Alboino y Rosamunda. El longobardo Alboino hizo esposa suya a Rosamunda, prisionera de guerra e hija del rey de los gépidos, después de haber aniquilado a los gépidos y matado al padre de ella; en un banquete la obligó a beber de una copa que mandó hacer con el cráneo de su padre. Rosamunda convenció al hermano de leche de Alboino, Helmicis, que se hizo amante de ella, y a un longobardo llamado Peredeo para asesinar a Alboino, y huyó con Helmicis y con el tesoro de los longobardos a Rávena, junto al gobernador romano Longinos. Al intentar desembarazarse, por consejo de Longinos, de su compañero Helmicis, pereció ella misma, ya que éste, en la agonía, la obligó a beber el resto del veneno a él ofrecido. La complicidad en asesinato se muestra aquí en una serie polifásica de acción y represalia, que determina la estructura en aquellos casos en los que el primer acto desencantador de las represalias no está puesto en los antecedentes ni la acción está concentrada en un solo acto de venganza situado en el punto central. Por eso la duplicidad de la acción se trasluce constantemente al utilizar el motivo. Con esta propiedad que tiene el motivo de formar estructuras se relaciona también la duplicidad del argumento de los † Nibelungos, que se encuentra ya en su versión nórdica y determina aún más el curso de los acontecimientos con la venganza conyugal que aparece en el *Nibelungenlied* medieval y une ambas partes mediante un nexo causal. El motivo de la venganza de sangre sobrevivió a la decisiva transformación interna que tuvo el argumento. Crimilda venga en Hagen al esposo muerto, y sus hermanos se ven también arrastrados a la ruina por encubridores del asesino. La responsabilidad de la «sippe» había disminuido, el individuo se había desligado de la «sip-

pe», y la venganza sangrienta se extendía sólo a los autores: Hagen sólo es declarado culpable mediante la prueba de las parihuelas (— juicio de Dios), la complicidad originaria de los reyes borgoñones había desaparecido hasta en sus residuos.

Mitigado por su carácter cortesano, el motivo de la mujer como vengadora aparece también en el argumento de † Tristán: Isolda reconoce en la espada de Tristán, mientras éste se baña, que él es el asesino de su tío. El amor que surge supera como fuerza mayor al impulso de venganza. En Gottfried von Strassburg (hacia 1210) se interpone como mediadora la madre, aludiendo a la costumbre de las mujeres y al derecho de hospitalidad; Isolda se ajusta a los postulados de la virtud cortesana. Otra situación conflictiva resultante de la venganza de sangre la manifiesta el *Waltharius* (fin s. IX), obra escrita en el bajo latín. Hagen se halla ante la incongruencia de su amistosa fidelidad a Walther y su deber de vasallaje para con Gunther, pero el deseo de vengar a su sobrino Patavrid, muerto por Walther, desvaloriza los otros dos vínculos y le lleva a la acción. Si al final la venganza de sangre se ha llevado a cabo de un modo imperfecto, el tributo de sangre pagado por todas las partes hace posible la reconciliación. En la leyenda de † Gudrun (*Kudrun*, hacia 1240) Luis, el padre de Hartmut, mata a Hetel, padre de Gudrun; luego Ortwin, hermano de Gudrun, se presenta como vengador. Pero la venganza se consuma a través del prometido de Gudrun, Herwig, quien de esta manera precisamente se compromete ante la «sippe» en la que quiere entrar por casamiento. Por mediación de Gudrun se produce una reconciliación de las familias separadas por la venganza de sangre. En suelo español el germánico derecho de la venganza de sangre se expresó en la *Leyenda de los infantes de Lara* (s. XI), en la que al padre, privado de sus siete hijos, le surge un vengador en el hijo ilegítimo tenido con una mora. Una notable epopeya de la venganza de sangre es la *Njalssaga* nórdica (hacia 1300), en cuya segunda parte se han enemistado las familias de los anteriores amigos Njal y Gunnar. Los hijos de Njal han desencadenado la venganza de sangre, la familia de Gunnar rodea por eso la finca de Njal y quema la casa con sus habitantes. El único que se salva es Kári, que persigue a los asesinos por tierra y mar hasta que no queda de ellos más que el autor principal, Flósi. Ambos peregrinan hacia Roma, como cristianos renuncian a la ulterior venganza de sangre, conciertan la paz y

realizan así el objetivo que Njal había previsto por otro camino. La *Chanson de Roland*, la leyenda de Dietrich, el *Parzival* y el *Willehalm* de Wolfram von Eschenbach no aplican más que en función marginal el motivo de la venganza de sangre.

Hacia mediados del siglo XVI se abrió paso en el nuevo drama europeo, todavía joven, la venganza de sangre cada vez más como motivo central, que se imponía en virtud de las tragedias de Séneca, reeditadas varias veces y traducidas a las diversas lenguas nacionales vivas (edición inglesa, 1559-81). En Séneca la venganza de sangre estaba representada como deber religioso y a menudo exigida por los familiares a través del espíritu de la víctima, que les exhorta a proceder con sigilo para que no desaprovechen ninguna ocasión. Estructuralmente el drama de venganza senequiano aparecía como un todo causal que termina con la catástrofe, con la ejecución de la venganza, que es anunciada al principio de la pieza por un monólogo o diálogo y está basada en un hecho ocurrido tiempo atrás. El plan se sigue siempre con exactitud por encima de obstáculos y vacilaciones. Gracias a la absorbente y detallada organización de la materia se evita la bipartición del motivo inadecuada al drama. En la tragedia renacentista italiana el vengador acude a cualquier medio, preferentemente veneno, y espera, a menudo durante años, el momento en que pueda satisfacer la venganza en una víctima ya debilitada. La literatura francesa y la inglesa prefieren el arreglo mediante las armas, sobre todo en el — duelo. Si bien es verdad que la mayoría de los autores pretenden suscitar simpatías a favor del vengador, la obra de la venganza les resulta luego a menudo tan truculenta y cruel que las simpatías se apartan del vengador, quien a su vez cae él mismo en manos de la justicia vengadora o pone fin, mediante el suicidio, a su existencia manchada de sangre.

Entre las tragedias que establecieron en Europa el motivo de la venganza figura en Italia, además de *Rosmunda* (1515) de G. Rucellai que renovó el argumento de † Alboino y Rosamunda, sobre todo la tragedia de G. B. Giraldi, *Orbecche* (1541), que es pura ficción. Orbecche mata a su propio padre, el rey Sulmone de Persia, en venganza por la muerte de su marido Oronte así como de sus dos hijos, y se castiga a sí misma suicidándose. La acción de la venganza se inicia al aparecer la sombra de la madre de Orbecche, que, a causa de su relación incestuosa con su hijo, había sido asesinada junto con éste por su esposo. También se pueden

incluir en este contexto los diversos dramas del Renacimiento italiano sobre Merope (A. Cavallerino, 1582; P. Torelli, 1589). La literatura española combina la venganza generalmente con el motivo del → honor conyugal herido. El joven Cid (Sepúlveda: *Romancero*, 1551) toma venganza en el conde Gormaz, que ha robado rebaños al padre del Cid; le mata en duelo. Sin embargo la hija de Gormaz no exige en reparación, como más tarde en G. de Castro (*Las mocedades del Cid*, 1612), la sangre del vencedor, sino su mano, que el rey le concede. Entre los dramas franceses figura *Méléagre* (1582) de P. de Bousy, que trata la leyenda griega de Altea. En el conflicto entre el amor filial y el deber de vengar a sus hermanos muertos por culpa de su hijo Meleagro, Altea se decide por el deber de la venganza. La participación de la literatura alemana en la tragedia renacentista es en conjunto escasa. Citemos la *Tragoedia von dem griechischen Kaiser* (h. 1600) de J. Ayser que escribe ya bajo influjo inglés, en la que un mariscal, loco de dolor y ávido de revancha, venga sangrientamente la muerte de su hijo asesinado por un príncipe imperial.

Para el drama de venganza inglés, con numerosos representantes, se ha hecho notar que éste, pese a su actitud en general comprensiva frente a la fascinante figura del vengador, no estuvo en contra de la condena que de la venganza privada había hecho la Iglesia, el Estado y la doctrina moral, ya que la acción casi siempre muestra cómo el pensamiento de venganza destruye el espíritu, el alma y el cuerpo del vengador. El asesinato basado en la venganza se sintió como algo extraño, algo que se practicaba en Italia y España, propio de países con una creencia por lo demás contraria, y se condenó especialmente la concepción allí generalizada de que el vengador debía no sólo destruir el cuerpo de su enemigo, sino también entregar su alma a la condenación. No sin razón la acción de algunos dramas ingleses de venganza se desarrollaba en España e Italia. La serie de dramas de venganza la inauguraron Th. Norton/Th. Sackville con *Goboduc, or Ferrex and Porrex* (1561). En la reyerta, como sucede a menudo en el motivo de los → hermanos enemistados, el hijo menor Porrex da muerte aquí al mayor Ferrex. La madre Videna, que prefería a su hijo mayor, mata por venganza al menor. El pueblo, furioso, hace que ella y el rey, solidario con ella, paguen sus culpas. Modelo de tragedia de venganza de la literatura inglesa fue *The Spanish Tragedy* (1592) de Th. Kyd, en la que

de nuevo se producía la división en dos fases originada por el motivo, porque también aquí se representa el acto que incita a la venganza, y la venganza misma no se convierte en fuerza motriz hasta la segunda mitad del drama. En esta mitad se unen dos acciones de venganza y dos vengadores. Bel-Imperia ha designado a su segundo amante para vengar al primero, Don Andrea, pero el segundo es muerto igualmente por el asesino anterior y un cómplice. Don Jerónimo, padre del segundo amante, después de haber confiado en principio en una intervención del cielo, se asocia con Bel-Imperia, pero se atiene a la norma de proceder con sigilo y lentitud. Su mente se perturba también pasajeramente por el dolor. Luego aprovecha la ocasión de una representación de aficionados en la que concurren vengador y perseguido para matar a uno de los asesinos de su hijo, mientras Bel-Imperia da muerte a Baltasar, que tiene en la conciencia la muerte de sus dos amantes; ella y Don Jerónimo se matan una vez consumado el acto. En dramas de venganza posteriores los preparativos del crimen a menudo se prolongan tanto que fuerzan la venganza hasta el límite de la acción. G. Peele presentó en dos dramas una forma extremadamente cruel de venganza en la que también se aniquila el alma de la víctima. Absalón (*David and Bethsabe*, 1599) venga la deshonra de su hermana en su hermano Ammón cuando éste está embriagado. Con este acto se ha vuelto al mismo tiempo → rebelde contra su padre, que se había reservado el castigo de Ammón. La venganza que se toma el paje Alejandro (*Alphonsus, Emperour of Germany*, 1594/97) por su padre asesinado por el tirano Alfonso está relacionada con el motivo del → tiranicidio. El «retraso» de la venganza se produce aquí porque el tirano, desconocido como asesino, intenta utilizar para su propio provecho, para abatir a sus adversarios, los planes de venganza de su paje. Cuando al final tiene que confesar su engaño, es obligado por Alejandro a renegar de Dios y apuñalado; éste expía voluntariamente su acto con la muerte. Próximo a Peele se halla Th. Nashe con su *The Unfortunate Traveller* (1594), cuyo personaje vengador Cutwolfe quita igualmente a su víctima toda posibilidad de arrepentimiento. En el drama *Edward II* (h. 1592), de Ch. Marlowe, Eduardo II prepara a los asesinos de su favorito Gaveston una auténtica carnicería que luego le hace perder todas las simpatías.

Como el motivo de la venganza de sangre, inspirado en el modelo de Séneca, no respondía a los

postulados de la vida real, sino a una predilección de la época por los efectos fuertes y las acciones truculentas, se hicieron notar también, dentro de este género dramático de moda, factores que contrarrestaban la admisión indiscriminada de acciones de venganza. Como puede inferirse de los primeros ejemplos aducidos, solía recurrirse, para complicar más el motivo, a su incompatibilidad con otro deber o inclinación. La validez de la venganza de sangre quedaba reducida, por cuanto que ya no se trataba de ver cómo había que obrar en virtud del cumplimiento del deber de la venganza, sino si se podía en general obrar en el sentido de ese deber. Las consideraciones tendentes a la supresión del egocentrismo ordenaban la moderación del sentimiento de venganza, cuanto más que la doctrina cristiana reconocía que la venganza había de dejarse en manos de Dios.

Shakespeare puso en el punto central de la tragedia *Romeo y Julieta* (1597) el acto de venganza —agravador del conflicto— de Romeo contra el Capuleto Tebaldo y siguió el modelo de Kyd sobre todo con *Tito Andrónico* (1593/94) y *Hamlet* (h. 1598). Tito, conforme a la costumbre, venga a sus dos hijos caídos en el combate dando muerte al prisionero más distinguido, a saber, al hijo de la reina Tamora sin hacer caso de sus súplicas. A esta primera acción sigue la contravenganza de Tamora, que, como mujer del emperador romano, tiene la posibilidad de ejecutar bajo falsa sospecha a dos hijos de Tito y secuestrar a su hija así como matar al prometido de ésta. Al final del tercer acto tiene lugar la contravenganza de Tito, quien, simulando locura (en Kyd la perturbación mental de Jerónimo aún no era fingida) atrae a sus enemigos hacia su casa, mata a los dos hijos de Tamora, le sirve a ella la carne de éstos en empanadas y apuñala también a la enemiga después de haberla humillado con la descripción de su venganza. El emperador Saturnino mata a Tito, y el hijo de éste, Lucio, que había acudido allí, mata a su vez a Saturnino y asume, además, la sucesión del eliminado. El *Hamlet* de Shakespeare se basa en un primer *Hamlet* (perdido) de Kyd que temáticamente está próximo a su *The Spanish Tragedy*, sólo que en el *Hamlet* no es el padre quien venga al hijo, sino el hijo al padre. En Kyd sobraba además la cuestión planteada por Shakespeare sobre la legitimación de la venganza. El vengador del padre era considerado instrumento de Dios, y se podían perdonar tanto sus argucias como su locura simulada; ni siquiera el reproche del regicidio podía afectarle, ya

que Hamlet era el verdadero heredero del trono, en cambio el tío era propiamente su súbdito. Shakespeare hizo de Hamlet uno de los menos culpables vengadores del teatro isabelino. Hamlet no tiene posibilidad de invocar las leyes, ya que sólo él está informado del asesinato por el espíritu de su padre. Sólo él necesita aclarar plenamente el crimen, obrar en solitario y contra todos. El teatro en el teatro, que en la *Spanish Tragedy* es el medio para matar a los culpables, sirve ahora para probar a éstos. El impulso de venganza, que le domina temporalmente y le arrastra a obrar sin reflexión, lo supera finalmente Hamlet; al contrario que Laertes, a quien su impulso de venganza lo envilece hasta convertirle en instrumento de la intriga del rey. Hamlet tiene que dominarse porque para él no se trata sólo de consumir la venganza que otros muchos pagan luego con la muerte, sino de la sucesión al trono de Dinamarca, que él no puede exponer al riesgo de su muerte prematura. Sólo cuando se ve mortalmente herido en el duelo, apuñala en un último arrebato al rey consumando así la venganza que no favorece ya a sus fines. Un avance en la dramaturgia de este tema, con respecto a *The Spanish Tragedy* y *Titus Andronicus*, consistió sobre todo en superar la tendencia del motivo a la pluralidad de fases; en efecto, la acción presupone ya el asesinato motivador de la venganza y por eso podía ser concentrada toda ella en la realización de la venganza.

Esta ventaja la aprovechó J. Marston (*Antonio's Revenge*, 1599). Esta obra, continuación de un drama anterior, presenta todos los crímenes, retenidos hasta entonces, del suegro del protagonista titular; el suegro, que aparece ahora con su verdadero carácter, se propone también eliminar al yerno y es descubierto como asesino del padre de Antonio por el espíritu que no aparece hasta el tercer acto. Marston combinó las variantes del motivo que se dan en *The Spanish Tragedy*, en *Titus Andronicus* y en *Hamlet*. De *The Spanish Tragedy* tomó el acoplamiento de dos vengadores para dos asesinatos distintos, y de *Hamlet* la circunstancia de que el asesino desea a la mujer del asesinado e intriga contra el hijo de éste. La amenaza del protagonista —esto es nuevo— es originada por el amor de Antonio hacia la hija de su adversario de guerra y posterior asesino de su padre; deja escapar, como Hamlet, la ocasión de apuñalar a éste, y sólo con el concurso de un segundo vengador, que venga a su hijo, se logra la reparación de un asesinato con otro. También el motivo

de la locura fingida fue tomado de *Titus Andronicus* y de *Hamlet*. En el drama de Marston se puede reconocer que en lo esencial fue la mezcla de los efectos lo que determinó la supervivencia del motivo de la venganza de sangre, y no las consideraciones morales y la crítica al pensamiento de venganza que se habían expresado en el *Hamlet*.

El empleo del motivo de la venganza de sangre —cuyo atractivo iba poco a poco desapareciendo— perduró hasta mediados del siglo XVII, en que la tendencia a representar afectos con el fin de suscitar afectos cedió a la imagen directriz, que entonces aparece, del hombre dominado por la razón. A partir del año 1600 la mayoría de los dramas de venganza ingleses se movían en la línea de los afectos contenidos. Un acento antiespañol se observa en *Lust's Dominion* (1600) de Th. Dekker, donde el moro Eleazar quiere sacrificar a toda la aristocracia española por la venganza de la muerte de su padre y su propia cautividad. En Th. Chettle (*Hoffmann or a Revenge for a Father*, 1602) ni siquiera se venga ya a un padre asesinado injustamente, sino que un pirata, ejecutado legalmente, es vengado por su hijo en varios príncipes, hasta que el amor a una mujer, a la que también tendría que matar para encubrir sus crímenes, aplaza la acción del vengador, de tal suerte que esta mujer le mata al final a él de la misma manera que él mató a su hijo. Vendice (C. Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, antes de 1607) venga, con ayuda de su hermano, la muerte de su padre y de su novia envenenada en el duque culpable y venga también en el hijo de éste el intento de seducción de su hermana; Vendice y su hermano se suicidan luego, una vez que han cumplido su venganza. Máximo (J. Fletcher, *Valentinian*, 1610/14) quiere matar al rey, que acecha a su mujer, y para ello ha de eliminar antes a su amigo Aecio, fiel al emperador, y que quiere impedir su propósito. Acusa a Aecio ante Valentiniano, que le hace ejecutar inmediatamente, y tiene entonces un nuevo motivo para proceder contra Valentiniano, a saber, vengar al amigo, pero se le anticipan otros dos jóvenes amigos del ejecutado. A su intención inicial de morir después del difunto se interpone su ambición; sube al trono y quiere casarse con la viuda de Valentiniano, la cual sin embargo le envenena. También aquí se ve clara la mezcla de rasgos tomados de *The Spanish Tragedy* y de *Hamlet*. Como en Kyd, evoluciona el protagonista desde un hombre de bien hasta convertirse en un monstruo, y también se ha impuesto la estructura polifásica, pues sólo

en el tercer acto interviene la venganza. A la tragedia *Gorboduc*, anterior a ésta, se asocia Fletcher con *The Bloody Brother* (1616/24). Aunque el fratricida usurpador del trono no es muerto por miembros de la propia familia, su hermana segunda las intenciones de otra mujer, que se venga del tirano como asesino de su padre; la vengadora acepta con dignidad y orgullo el castigo de un destierro en el convento. De *Gorboduc* procede no sólo el motivo de los — hermanos enemistados, sino también la combinación de venganza privada con — conjuración política y subversión, y ya antes había fructificado en el drama de G. Peele *The Battle of Alcazar* (1598), en el que los motivos políticos eran, sin embargo, soportes de la acción principal. Dos acciones de venganza como motivos principales y las demás como motivos marginales caracterizan al tardío drama de W. Heminge (*The Fatal Contract*, 1628 a 1630). Una reina infame y una vengadora noble disfrazada de hombre, pero que luego también se convierte en monstruo de venganza, trabajan una contra la otra y aniquilan recíprocamente a sus familiares. Como Bel-Imperia en *The Spanish Tragedy*, Rosaura (J. Sgirley, *The Cardinal*, 1641) quiere que su pretendiente venga la muerte de un amante anterior. Este consuma la venganza, pero poco antes la parte contraria ha podido suministrar a Rosaura un veneno mortal; el vengador se quita la vida. También aquí vuelve a aparecer el motivo de la enajenación mental y el largo camino por recorrer hasta llegar a la venganza propiamente tal.

En otros dramas de venganza de la época posterior se destacaron las fuerzas contrarrestadoras de una venganza de sangre que habían estado inmanentes en el *Hamlet*. En *The Malcontent* (1604) de Th. Marston, Malevole se decide a no tomar venganza en el usurpador de su trono; J. Mason (*The Turc*, 1607/08) presentó una escala de comportamientos: el del vengador, infame desde el comienzo, el del virtuoso, que se convierte en vengador y merece su muerte, y el del noble, que deja la venganza en manos de Dios y es recompensado. La postura más clara la toma C. Tourneur con *The Atheist's Tragedy* (1611). En efecto, también aquí el espíritu del padre exhorta al hijo ignorante a tomar venganza en su tío asesino. El vengador se muestra conciliador con el hijo del asesino, quien a su vez le libera luego de la prisión; y el asesino, cuyos éxitos iniciales se vuelven destructores contra él mismo, se arrepiente, intercede a favor del vengador acusado inocentemente y se suicida: «Pa-

tience is the honest man's revenge». La segunda parte de la tragedia Bussy d'Ambois (*The Revenge of Bussy d'Ambois*, 1613) de Chapman, describe la venganza de Clermont incitado por su hermana, pero al dar el golpe mortal se equivoca de persona, la cual, agonizante aún, se reconcilia con él. Clermont, impresionado por su funesto error, se dispone a morir, cuanto más que no quiere consumir la venganza ineludible por su amigo Guise. El motivo de la venganza malograda lo empleó también Chapman en *Alfonsus* y Tourneur en *The Atheist's Tragedy*. Mientras que *The Maid's Revenge* (J. Shirley, 1626) hace valer el precepto de la fidelidad de amigo contra el de la venganza por el padre ultrajado, pero que frente al precepto de la venganza no puede mantenerse tan firme como el deber del amor de la hermana para con el hermano, en *The Conspiracy* (1638, con el título de *Pallantus and Eudora*, 1653) de Th. Killigrew el motivo de la venganza del hijo por el padre está incluido de nuevo en una conjuración y el pensamiento de venganza puede ser superado finalmente por la nobleza de espíritu de los caracteres.

Por la misma época el español Calderón (*La devoción de la cruz*, 1634) subordinaba el pensamiento de venganza al precepto del perdón. El padre, que quiere vengar la honra de su hija y la muerte de su hijo, reconoce en su víctima agonizante a su segundo hijo y en su pecho la cruz que debería haberle enseñado el perdón. Tanto en *Le Cid* (1636) como también en *Cinna* (1640) de P. Corneille se da satisfacción a las ideas del honor propias de la época, que triunfan incluso sobre el amor en las almas de las protagonistas Jimena y Emilia, pero al final cede el pensamiento de venganza ante el espíritu de conciliación. En *Le Cid* Rodrigo venga el honor de su padre matando al padre de la amada, y Jimena por su parte exige la cabeza del amado como venganza por el padre, pero todo el orgullo y sed de sangre no pueden apagar el amor que un día encontrará su cumplimiento. De un modo más claro aún en *Cinna*, el deber de la venganza, al que se atiene Emilia por la muerte de su padre y que su amado Cinna tiene la intención de cumplir dando muerte al emperador, es superado por los sentimientos humanitarios. El monarca, afectado profundamente en su fe en los hombres por causa de la conjuración, acaba por resolverse al perdón, al que se rinden todos los pensamientos de venganza de los demás.

El motivo de la venganza de sangre experimentó otro breve auge en la época del *Sturm und Drang*

alemán, que mostraba una predilección por las emociones extremas parecida a la del drama de la época de Shakespeare, y que fue estimulada también por los motivos shakespearianos. F. M. Klingner empleó el motivo en tres de sus dramas. El viejo Guelfo (*Die Zwillinge*, 1776) venga a su hijo asesinado Fernando en el hermano de éste, su segundo hijo Guelfo. En contraste con una situación parecida en el drama *Julius von Tarent* de Leisewitz, en la que al viejo príncipe se le asigna el cargo de juez, se trata aquí de venganza de sangre; en efecto, el acto de venganza del viejo Guelfo se considera válido al mismo tiempo para el honor de la familia, pues de lo contrario el hijo tendría que morir a manos del verdugo. En *Sturm und Drang* (1777) se desarrolla una típica acción de venganza y contravenganza, cuya primera parte, por cierto, está antes del comienzo de la pieza. La casa de la familia Berkley en Inglaterra ha sido reducida a cenizas y desterrado el viejo Berkley. La familia cree que los vecinos Bushys son los culpables, y por eso el capitán Berkley ha hecho abandonar al viejo Bushy en alta mar. Cuando se encuentra luego con el joven Harry Bushy en América, éste le desafía a —duelo, forma honrosa de venganza en comparación con el crimen del capitán. Sin embargo, al aparecer lord Bushy tenido por muerto, se produce una reconciliación, pues éste puede explicar que no tiene culpabilidad alguna en la destrucción de la casa Berkley ni en el destierro. En el *Pyrrhus*, conservado en fragmento, Machaon toma venganza en su general Pirro por la muerte de su hermano, quien a su vez había querido antes envenenar a Pirro. La venganza la ha preparado Machaon con mucha antelación —un viejo rasgo del drama renacentista—, se ha hecho médico y alquimista para hallar un veneno para su enemigo. Maler Müller (*Golo und Genoveva*, 1776) intercala en la acción de Golo y Genoveva una acción secundaria en la que los dos hermanos del ringrave Karl, a quien Golo ha matado en el duelo judicial, tratan de llevar a cabo sus intenciones de revancha. Tras explicar el crimen a Genoveva, el conde palatino Sigfrido deja a Golo a merced de la venganza de ella. Pero Genoveva, al ver a Golo arrepentido y pidiendo perdón, desiste de su intención: «Prosigue tu camino, Dios te encontrará». Golo se traspasa con su espada. J. M. R. Lenz, en su *Sizilianische Vesper* (1782), creó su personaje vengador en la línea de *Hamlet*. El príncipe Carlos Javier de Aragón quiere vengar en la casa de Anjou al staufer Conradino ejecutado por Carlos de Anjou, pero

por su irresolución hamletiana origina una catástrofe. Sólo cuando el tirano mata ante sus ojos a su propia hija Isabel, que ha traicionado a su hermano y es amada por Carlos, toma Carlos las armas y atraviesa con la espada al inhumado padre. El escritor destaca su «venganza noble», que no debe afectar a la población inocente, frente a los innobles planes de venganza de los rebeldes sicilianos; este mismo empeño hay que consignarlo reiteradamente ya en el siglo XVII.

Con la ausencia cada vez mayor de sentimientos y concepciones que sirven de base para llevar a cabo la venganza de sangre, el motivo se fue haciendo al mismo tiempo cada vez más raro en la literatura europea. Desde el siglo XIX sólo se sigue encontrando en argumentos históricos y exóticos. Lord Byron (*The Two Foscari*, tragedia, 1821) mostró en un argumento veneciano el odio mortal de dos familias que se eliminan reciprocamente. El senador Loredano venga la muerte por envenenamiento de su padre y de su tío en el hijo del dux Foscari, causante de los asesinatos, con el destierro, que da por resultado la muerte, y luego en el padre mismo, que es obligado a abdicar y muere después de su hijo cuando la campana de san Marcos anuncia la elección de su sucesor. El — bandido — *Hernani* (drama, 1830), de V. Hugo, domina sus intenciones de venganza y conspiración contra Carlos V, cuyo padre mató al padre de Hernani, y consigue volver a poseer sus dignidades heredadas. Indispensable es la referencia a la historia, narrada por N. Gogol, del jefe de los cosacos *Taras Bulba* (1835), quien por la pérdida de sus dos hijos toma venganza contra los opresores polacos y muere por ello, impávido, en la hoguera. C. F. Meyer (*Jürg Jenatsch*, novela, 1874) creó en el personaje de Lucrecia Planta, dentro de este cuadro histórico tomado de la Suiza de la Guerra de los Treinta años, a una vengadora al estilo heroico, que venga a su padre asesinado por motivos políticos en su asesino Jenatsch, a quien ella ama. También aquí necesita la venganza largos años, y Jenatsch sucumbe a ella después de haber liberado a su patria y estar a punto de convertirse en un tirano; Lucrecia, anticipándose a los enemigos políticos, le mata con el hacha misma con que él mató a su padre. C. F. Meyer dio luego en la balada *Die Füße im Feuer* un impresionante ejemplo de superación de la venganza. Un funcionario del rey francés se hospeda al cabo de los años, sin notarlo al principio, en un palacio en el que antes, con motivo de una persecución de hugonotes, había matado a fuerza

de torturas a la señora de la casa por encubrir la estancia de su marido. Después de pasar una noche de angustias, encuentra a la mañana siguiente a su anfitrión que transformado por la lucha interior que le ha hecho renunciar a la venganza, le espeta: «Mía es la venganza, dice Dios». F. Fochwälder utilizó el argumento para un drama (*Donadieu*, 1953) que aplica al tiempo presente y al problema de los criminales de guerra la renuncia a la venganza. El drama *Glaube und Heimat* (1910) de K. Schönherr nos lleva a la época misma de la Contrarreforma y concluye con la misma tendencia. El campesino Rott, cuyo hijo acaba de encontrar la muerte en el caz al huir del esbirro de la Contrarreforma, quiere matar al jefe de la caballería, pero con el pensamiento del mandamiento cristiano le tiende conciliadoramente la mano, ganándosele así para una concepción más humana de las querellas de fe. Con *La esposa del vengador* (1874) J. Echegaray y Eizaguirre se ajustó a la antigua tradición española de los dramas de honor y venganza. Aurora, que perdió la vista cuando su padre cayó en el duelo, ha elegido a Carlos como amante y vengador sin saber que es él precisamente el asesino de su padre; cuando recupera la luz de los ojos, le perdona, pero él, que le había prometido engañosamente vengar a su padre, se suicida.

Con un instinto, admirable en su tiempo, para un argumento eficaz descubrió P. Mérimée (*Colomba*, novela, 1840) la Córcega de entonces, donde estaba aún viva la «vendetta». Orso della Rebbia vuelve a su tierra, en la que mientras tanto había sido asesinado su padre, y encuentra a una hermana que le hace recordar a Electra y que espera ardientemente de él la venganza contra los enemigos de la familia. Resistiéndose inicialmente a lo que de él se pretende, se deja llevar de los pensamientos locales influido por Colomba, mata a los dos hijos de la familia enemiga y huye. Hay sin embargo testigos de que obró en defensa propia, y puede ser absuelto. Con visos de noticia sensacionalista describió O. Ludwig el acto de venganza de su guarda forestal hereditario (*Der Erbförster*, drama, 1850), que al intentar matar al asesino de su hijo, al que se supone muerto, alcanza en su disparo a la propia hija. En cambio, la conversión del capitán Brassbound (G. B. Shaw, *Captain Brassbound's Conversion*, drama, 1900), frívola como la época, pero situada al margen de la civilización, repetía la tesis, ya expresada por el drama inglés del siglo XVII, de la superación de la venganza. El

juez Sir Howard Hallan ha negado a su hermano la ayuda en una situación difícil; le ha hecho salir de Inglaterra y maltrata a su mujer, que se ha quedado. Luego en Marruecos cae en manos del hijo, para él desconocido, de su hermano, que se ha hecho capitán de contrabandistas y quiere tomar venganza feroz. Pero una vieja lady ingenua y enérgica humaniza a Brassbound, liberándole de pensar en su desdichada madre y haciéndole desistir de la venganza, a la que ha dedicado su vida.

L. Winkler, *Über die Blutrachetragödien in der elisabethanischen Literatur*, tesis, Halle, 1907; F. T. Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, Princeton, 1940; H. Beese, *Die Rache als Motiv und Problem im Drama des Sturms und Drangs*, tesis, Hamburgo, 1960; R. Zacharias, *Die Blutrache im dt. Mittelalter, bes. in und nach der Zeit des Nibelungenliedes*, tesis, Kiel, 1961; A. S. Gérard, «The Loving Killers - The Rationale of Righteousness in Baroque Tragedy (*Comparative Literature Studies*, 2), 1965; E. Prosser, *Hamlet and Revenge*, Stanford/Londres, 1967.

Viaje en busca de la novia, Petición de mano
— Idolo lejano recuperado; Prueba del pretendiente.

Vida deseada y maldita en una isla.—La vida en una isla es siempre una existencia extraña, despierta en la conciencia la idea de una oposición entre dentro y fuera, proporciona un sentimiento de actualidad permanente, de continuidad en el cambio; el tiempo se contrae, puesto que su transcurso sólo determina el ciclo de la vegetación y no se destaca ni el pasado ni el futuro, mientras que el exterior se le aparece el habitante de la isla como movido, fugaz, perecedero. Cómo valora este contraste el habitante de la isla, depende de su situación anímica; puede sentir su vida en la isla como asilo, recogimiento y orden, con lo cual se ha alcanzado un estado óptimo, un paraíso en la tierra, pero también puede significar para él el exilio, reclusión o exclusión, destierro, estrechez, vacío y aburrimiento mortal. La isla es una zona ambivalente, que sólo el sentimiento estimativo hace unívoca. Si el hombre siente su ambiente, la sociedad, la civilización como carga y amenaza, una isla será para él un refugio deseado; si, por el contrario, se afianza en su forma de vida, no anhelará una isla. Por eso la creación literaria del motivo de la isla depende de las circunstancias individuales y temporales. Además constituye una diferencia en la situación afectiva y problemática el

hecho de que un hombre se enfrente como particular con una existencia en la isla o que viva en un grupo de compañeros encontrados o venidos con él; la existencia en grupo en una isla tiene casi siempre un acento positivo.

El motivo de la isla muestra, cuando la isla es escenario único de la obra literaria, una cierta afinidad de género. En la lírica tiene un carácter de amplio espacio abierto, y en el drama, que sólo de una manera indirecta aclara el restante entorno del espacio, la isla tiene que concebirse no tanto como espacio cuanto por la atmósfera de aislamiento, de estrechez, comprensión y monotonía en la que se expresa el estado de continuidad. Tampoco la forma mayor de la épica puede contrapesar la escasa posibilidad de cambiar el escenario e introducir nuevos personajes, el carácter estático y de monólogo, si no es mediante recursos expresivos como la narración en primera persona, abreviación o narración compensatoria. Desde el punto de vista del carácter del género lo que mejor se ajusta al motivo es la forma menor narrativa, que pretende ofrecer un aspecto y no un mundo.

Si la existencia en la isla tiene, por el contrario, carácter episódico, entonces se ajusta, como contraste con la existencia normal anterior y posterior, al carácter dialéctico del drama, y una marcha hacia una existencia en la isla puede provocar también una dilatación de gran efecto en una escena final. En la épica se aprovechan estancias pasajeras en la isla a menudo como episodios de prueba y decisión, como ámbitos selectivos de la vida con una función de contrapunto frente a la existencia normal. Señalan puntos fijos de la acción, los ramales de la acción comienzan o terminan en una isla, se interrumpen por la estancia en una isla y reciben por ella otra dirección.

Los mitos de islas surgieron naturalmente allí donde había islas, mar y marinos, entre los griegos, entre los celtas y germanos del espacio del mar del Norte, entre los ribereños del mar de Arabia. En la literatura griega resuenan ya casi todas las variantes y combinaciones que el posterior espectro europeo del motivo ofrece. Existen las islas solitarias de los desterrados: Lemnos, donde el ejército griego abandonó a Filoctetes (Homero, *Iliada*, s. VIII a. de C.; Sófocles, *Filoctetes*, ant. a 409 a. de C.), porque no puede soportar más los ayes de dolor del héroe, y donde éste, que sufre una herida incurable, pasa nueve años de su vida hasta que es llamado a Troya; Naxos, donde Teseo abandonó a Ariadna (Hesíodo, *Teogonía*, s. VI

a. de C.), la cual, quejándose solitariamente, lloró la pérdida de su amado, hasta que Dioniso la encontró. Aparecen islas de bárbaros habitadas por pueblos enemigos y monstruos semianimales, como la isla de Cólquida, adonde Jasón (Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*, s. III a. de C.) va a buscar el vellocino de oro, y Creta, donde Teseo vence al Minotauro; ambos héroes raptan a su bárbara ayudante y la abandonan después. La larga tradición de las islas encantadas comienza en la *Odisea* de Homero con la isla de Circe, en la que los compañeros de Ulises se convierten en cerdos, y la isla de las sirenas, imaginada en la costa occidental de Italia y cuyas habitantes intentan enloquecer a la tripulación de Ulises y a los argonautas (Apolonio de Rodas, *Los Argonautas*). Más una «insula amoena», pero también una peligrosa atracción para el naufrago Ulises es Ogigia con la cautivadora Calipso, que en vano promete al héroe la inmortalidad a cambio de una permanencia duradera. También la hospitalaria isla de los feacios Esqueria con sus industriosos habitantes tiene un carácter mágico o al menos fantástico. Sólo la patria Ítaca, punto de partida y de llegada de largas correrías, significa estado de seguridad. Cuanto más lejos del mundo habitado estén las islas legendarias, más maravillosas son: En el gris norte, donde el día y la noche duran respectivamente seis meses y el mar se hace denso e impenetrable para los remos, localizó Piteas (*Peri Okeanu*, hacia 325 a. de C.) la isla de Tule, y en el lejano Oeste, más allá aún de Ogigia, en la corriente del océano que baña la superficie terrestre, se imaginó la isla de los bienaventurados o Eliseo, mencionada por primera vez en Hesíodo (*Los trabajos y los días*, s. VI a. de C.) y a la que son trasladados después de su muerte sólo los héroes seleccionados.

Si una isla despierta ideas paradisiacas, imágenes de un lugar de residencia después de la muerte, puede sugerir también el pensamiento de un paraíso terrenal, una utopía. En la descripción que hace Homero de la isla de Esqueria se cruzan rasgos de una isla de muertos y los de una comunidad utópica. La isla de Atlántida de Platón (428/27-348/47), feliz en tiempos primitivos, creada por Poseidón y gobernada por sus descendientes en una especie de confederación monárquica (*Timeo* y *Critias*), se halla, como la isla de los bienaventurados, más allá de las columnas de Hércules y era imaginada como contraste aristocrático —pero representante, en no escasa medida, de la

«virtud»— de un Estado modelo ateniense (en el sentido de la *Politeia* de Platón) establecido por el mismo tiempo, creado y dirigido por una casta de guerreros comunista. De qué manera la aristocracia, degenerada luego por la decadencia, el lujo y la codicia, fue castigada por Zeus para su enmienda, lo deja pendiente el fragmento de *Critias*; según el *Timeo* los habitantes de Atlántida fueron vencidos por los atenienses, pero los vencedores fueron aniquilados por un cataclismo del mismo modo que Atlántida, que se hundió en el océano.

La existencia en la isla, por primera vez representada por Platón como deseada existencia colectiva, encontró amplia resonancia ya en la antigüedad. Euhemeros (*Hiera anagraphe*, hacia 300 a. de C.) describió un archipiélago fantástico, Panacaiia, situado en el océano y con un sistema de economía colectivo y lámbulos (relato de un viaje s. III a. de C., conservado en Diodoro de Sicilia, s. I a. de C.) describió un Estado ideal en una isla situada en el ecuador, en la que pretende haber vivido, al parecer, siete años, y la perfecta igualdad política y jurídica allí dominante, basada en la igualdad de disposición de los habitantes. Mientras que la descripción que de la Atlántida hace Platón ofrecía una utopía en su forma pura, desprovista de acción, que no es propiamente un género literario sino una forma literaria de un tratado filosófico, lámbulos intentó transformar el tema utópico en motivo artístico mediante la exposición narrada en primera persona y la introducción de la propia persona como personaje activo —él es apresado junto con sus compañeros por los etíopes; abandonado en un bote, llega al reino insular, es expulsado más tarde por su comportamiento impropio y regresa a Grecia—, y por eso su historia de acción iguala a la de Platón.

Para el desarrollo posterior del motivo es significativo el hecho de que también la mitología céltica conoció islas de hadas, demonios y muertos. Las tradiciones precristianas, sin embargo, fueron reformadas por el convencimiento cristiano de que lo perfecto queda reservado al más allá y por eso no puede haber un paraíso terrenal en una isla como tampoco un perfecto Estado insular. De ahí que la única isla que surge en la literatura medieval del tipo de la «insula amoena», cuyo encanto no tiene nada de demoníaco, sino que es un preludio del esplendor celestial, se halle en el ámbito de la leyenda: La maravillosa isla Perdida de la *Peregrinatio Sancti Brandani*, leyenda surgida en el siglo IX como contrahechura de cuentos celtas de pescado-

res y extendida más tarde en versiones de lenguas nacionales, es la meta de un periplo de siete años de duración que realizó el piadoso abad y en el que le fue dado por la gracia de Dios disfrutar anticipadamente del paraíso, en el que pronto entraría poco después de su regreso a Irlanda.

Las restantes islas de la literatura medieval son islas encantadas, aunque pervivan en ellas representaciones antiguas, célticas o germánicas; también ellas fueron demonizadas en el curso de la demonización de divinidades paganas y se representan como lugares de peligro y seducción. No fue sólo la concepción de que no puede haber nada perfecto en la tierra y por eso todo lo que parece perfecto es de naturaleza antidivina, lo que proveyó a las islas encantadas de signos negativos, sino también el hecho de que la isla aparta a sus habitantes del mundo y de la sociedad que el hombre cortesano y caballero afirma. El Isenstein del *Nibelungenlied* (hacia 1200) es un país fantástico cuya lejanía y naturaleza cerrada acentúa el carácter peligroso de la mujer cortejada; la Irlanda del argumento de *Tristán* es un país encantado dominado por el demoníaco Moroldo y su hermana y sobrina, la encantadora Isolda. Una isla de hadas dominada por una sirena es el escenario donde se educó alejado de los hombres el posterior caballero de Arturo, *Tristán* (Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet*, 1195/1200); también Avalón en la «isla de los benditos», a donde es arrebatado *Tristán* mortalmente herido (muerto según otras versiones), claramente una isla de muertos, está bajo la soberanía del hada Morgana, que le cura y de la que él regresará un día según la tradición céltica. No sólo en una isla de muertos sino también en un país encantado e igual de agradable se halla el caballero aventurero alienado de su tarea social y como enterrado en vida. En el *Erec* de Chrétien de Troyes (hacia 1168, adaptación alemana por Hartmann von Aue, 1180/85) *Joie de la court*, situada en una roca plana al pie de un castillo en medio de una caudalosa corriente, es el jardín de amor a donde sólo se puede ir con riesgo de la vida y en el que el caballero Mâbonagrín se ha desligado de la sociedad, vive sólo para el amor de su dama y es Erec quien finalmente le rescata para la vida auténtica, reconociendo él como un error su huida a un paraíso aparente. Lugar de amor, como lo hace suponer la analogía con el paraíso bíblico, pero también de prisión y de muerte resulta ser el jardín en una isla del Eufrates rodeada de muros, a la que el pagano «Amiral» de *Flore und Blanscheflur* (hacia

1220), de Konrad Fleck, hace su visita anual en busca de novia, pero cada vez después de un año de alegría hace ejecutar luego a la elegida. De manera semejante la isla encantada Schiefdeire, en la que toma tierra Partonopier (Konrad von Würzburg, *Partonopier und Meliur*, hacia 1275), es también un paraíso terrenal blindado contra el mundo, cuyo vacío humano le estremece y a cuya invisible dueña Meliur él solo tiene que rescatar; y la paradisiaca isla fluvial que ofrece refugio al caballero Dietrich, enfermo de lepra, en la opopeya del mismo autor *Engelhard* (hacia 1270), no puede despertarle alegría alguna en su aislamiento del mundo. Sólo allí donde una isla encantada se considera estación de paso, como la isla de Salenze, en la que se recrea Partonopier antes de su reincorporación al mundo caballeresco, puede superarse el sentimiento de exilio.

A las variantes europeas del motivo de la isla encantada se añadieron con *Las mil y una noches* (s. XII-XVI) los rasgos expresivos orientales sobre todo en la *Historia de Sindbad el marino*, en la que «isla» es en realidad un término equivalente a lugar de exilio peligroso, habitado por monstruos como el pájaro «ruj», serpientes gigantescas, un gigante semejante a Polifemo, un «anciano del mar» que es una pesadilla, lugar que, aun cuando se muestra amable su señor, presenta costumbres tan inquietantes que el viajero cada vez que regresa a Bagdad promete no volver al mar.

El tipo de «insula amoena», cuya belleza divina la había transformado el pensamiento cristiano en una belleza demoníaca, permaneció en vigor hasta entrado el siglo XVIII independientemente de las otras variantes que se formaron entretanto. Por de pronto la literatura cortesana, muy impregnada de representaciones célticas, lo traspasó a la novela caballeresca española y a la épica renacentista basada en argumentos medievales. Una isla encantada modelo es, en *Amadís de Gaula* de G. Ordóñez de Montalvo (1508), la isla firme, que sirvió de asilo amoroso a un príncipe griego y a su amada durante dieciséis años y a la que hechiza de tal manera antes de su viaje de vuelta que sólo pueden entrar en ella amantes perfectos: estos dignos sucesores son Amadís y Oriana, quienes al final de sus correrías encuentran aquí refugio contra el mago que los persigue. Si la vida en la isla para la primera pareja es sólo una estación de paso en un camino que les lleva de nuevo al trono, este enclave de felicidad parece ser para Amadís, de acuerdo con

la estructura de la novela, una última realización, lo que denotaría el cambio de la concepción de felicidad terrena desde la alta Edad Media. Por el contrario, la isla de Alcina en Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483-95) y en Ariosto (*L'Orlando furioso*, 1516-32) así como la isla de Armida en *La Gerusalemme liberata* (1581) de T. Tasso están caracterizadas claramente como lugares de seducción y de maldad: Alcina en su jardín encantado convierte a sus amantes en animales, piedras o árboles, y Armida como instrumento del diablo ha de impedir, mediante la seducción de los caballeros cristianos, la conquista de Jerusalén y se lleva a Reinaldo a una isla del mar más lejano. Siguen produciendo efecto las islas de Circe y de Calipso, lugares de relajamiento para los cansados aventureros, que caen víctimas de sus trampas ocultas. Sin emboscadas pero de carácter mágico es la isla del Océano Índico que Venus, en *Os Lusíadas* (1572) de Camoens, hace aparecer ante los buques de Vasco de Gama y los arrastra hacia ella, para que los portugueses se recreen en los brazos de las ninfas y se les revele el futuro de su patria. Por el contrario, en la isla encantada de *Printz Adimantus* (novela, 1678) de J. Beer, las tinieblas, la tempestad y los fantasmas atemorizan a los héroes. La isla ambivalente, creada por la reina de las sílfides, Titania (Ch. M. Wieland, *Oberon*, relato en verso, 1780), es un ejemplo de las mezclas del motivo procedentes de la épica arturiana, de *Las mil y una noches*, de la *Novela de Amadís* y del *Orlando furioso*, que revivificaron el motivo de la isla encantada en los Contes de fées, narraciones de ambiente oriental y en el drama de entretenimiento de mediados del siglo XVIII y encontraron sucesores aún en el siglo XIX no sólo en el teatro mágico vienés (F. Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, 1823), sino incluso en la novela de H. G. Well *The Island of Doctor Moreau* (1896), una isla cuyo señor transforma no a los hombres en animales, como hacen Circe y Calipso, sino a los animales en hombres mediante una operación, pero al final es matado por ellos, que le niegan obediencia; el recuerdo de estos semihombres oscurece la imagen del hombre para el resto de su vida al narrador arrojado por el mar a la isla y que se salva de ella en una barca. En una adaptación moderna del argumento de † Ulises (L. Feuchtwanger, *Odysseus und die Schweine oder Das Unbehagen an der Kultur*, relato, 1948) ejerce en el héroe titular una parecida impresión negativa la decisión de sus compañeros de seguir siendo cerdos en la

isla de Circe y no retornar a la fatigosa naturaleza humana.

La añoranza de isla, que no existía en la Edad Media, se convirtió en móvil de la obra literaria cuando el hombre no se sintió ya identificado con la sociedad contemporánea sino que la consideraba necesitada de reforma, cuando en la era de los descubrimientos aparecieron en el círculo visual lejanos países con pueblos que vivían, al parecer, más felices que el europeo, y cuando un conocimiento más profundo de la literatura antigua puso a éste al corriente de las utopías de Platón y de Iámbulo. Junto a los motivos de evasión utópicos de la → Arcadia y del → salvaje noble se destacó entonces la utopía social que enlaza con modelos clásicos y que como la innovadora *Nova insula Utopia* (1516) de Th. Moro ofrece una imagen políticamente fascinante del «estado óptimo» de los hombres y una contraimagen del sistema político europeo, que el viajero informante pretende haber examinado por sí mismo. Se expone no la realización de un Estado, sino el producto acabado de una razón política que calcula todas las posibilidades, una isla de rígida distribución geométrica con cincuenta y cuatro ciudades completamente iguales y habitantes impersonales cortados todos por el mismo patrón, que no conocen ni quieren conocer una historia, cambios, conflictos ni tampoco el «exterior», porque nadie quiere dar la espalda a Utopía; el estado opuesto sólo es comprensible para el informador y el lector. La rigidez artificial de la descripción, que Moro comparte con Platón, fue ablandada de nuevo por los imitadores; así Ronsard (*Les isles fortunées*, 1553), que añadió al motivo rasgos idílicos ambientales y declaró su isla como lugar de refugio sobre todo de los poetas, y la *Civitas Solis* (1623) —que enlaza con Iámbulo— de Th. Campanella, que introdujo la ficción tan imitada de que el capitán informante había encontrado todavía en función el Estado descubierto por Iámbulo y consecuentemente comunista. De modo semejante F. Bacon (*The New Atlantis*, 1627) pretendía haber encontrado en una isla del Océano Pacífico descendientes de los atlántidas, que vivían en un régimen de monarquía limitada. La técnica narrativa no se modificó esencialmente en las otras utopías de la época barroca (D. Vairasse, *Histoire des Sévarambes*, 1677-79; G. de Foigny, *Jacques Sadeur*, 1676; Ph. S. v. Schütz, *Die glücklichste Insel auf der ganzen Welt*, 1723), y son todas ellas representación no tanto de un

antiespacio cuanto de un antitiempo, de un posible futuro de la sociedad.

No faltaron dudas en cuanto a la posibilidad de realizarse tales sueños políticos en una isla. Para Gonzalo, en el drama de Shakespeare *The Tempest* (1610/13) que aparece un siglo escaso después de Moro, los proyectos de un nuevo comienzo en la isla, expresados para consuelo de su señor no sin relación con Moro, son un bello sueño, pues la isla del Mediterráneo a la que han sido arrojadas por el mar las personas del drama, es para el hombre activo un lugar de castigo, aunque Shakespeare consigue hacer comprensible el carácter ambivalente de la existencia en la isla según la situación anímica de las personas: Para Antonio y Sebastian, que fueron a parar allí porque no servían entre los hombres, la isla es un exilio cruel y es también para el príncipe derrocado un lugar de castigo que él no es capaz de transformar en un lugar de nuevo comienzo; para Gonzalo y Adrián ofrece suficiente amenidad, para Miranda y Fernando significa un paraíso de amor, para el antiguo propietario Caliban la pérdida integridad de la naturaleza y para el erudito Próspero un asilo soportable que con gusto cambia por su ducado de Milán renunciando a su poder mágico. La «ínsula» Barataria, que se da a Sancho Panza como feudo, en el *Quijote* (2.ª parte, 1615) de Cervantes, se halla indudablemente en la tradición de la «ínsula amoena» de la novela caballeresca española. Sin embargo, si nos fijamos bien, se trata no tanto de la vivencia de una isla fértil cuanto de la soberanía en una isla de mil almas que se transfiere a Sancho Panza pero que es una ficción ya por el hecho de que la isla está en tierra firme y porque todo el enfeudamiento no es más que una broma, de modo que su soberanía, pese a sus buenas aptitudes judiciales, se desvanece como un espejismo y se derrumba con el ataque simulado de los organizadores de la diversión; un episodio que tal vez no surgió sin consideración a Estados insulares utópicos.

Más intencionado es el ataque del jesuita J. Bidermann (*Cosmarchia*, comedia, hacia 1620) a la terrenal perfección de Utopía: La isla más rica y atractiva del mundo, en la que cada año se elige un nuevo rey siendo expulsado el antiguo, sirve ahora a Bidermann como símbolo de la caducidad de la gloria terrenal, a la que sólo puede dar continuidad quien se enfrente a los destronadores con un ejército armado, es decir, quien haya conquistado tesoros en el cielo. Un utopismo reducido lo representa el drama de Marivaux *L'île des esclaves*

(1725), cuyos naufragos van a dar con una república fundada por antiguos esclavos rebeldes atenienses, cuyos descendientes hacen siervos a los señores de entre los naufragados y a los siervos les hacen señores, pero sólo por un período de prueba en el que aprenden a comprender también al que pertenece a otro estrato social. Del optimismo de las utopías se distancian mucho más las negativas caricaturas de J. Swift (*Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver*, 1726), que en forma de la isla de enanos Liliput permitían que se manifestasen las relaciones humanas en su futilidad, en forma del país de los gigantes Brobdingnag la amenazadora solidez del hombre y en la isla voladora Laputa la falta de autocrítica especialmente de los científicos nacida del carácter de recinto cerrado de la isla. Una bonita idea antiutópica es la «isla de la verdad» en la comedia de magia de F. Raimund *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824), cuyos habitantes son engañosas máquinas repetidoras de su soberano y arrojan de su lado al único hombre recto. Con la caduca soberanía insular de Sancho Panza enlazó sin duda la tercera parte de la novela de Tartarín de A. Daudet (*Port Tarascon*, 1890); sin embargo, en este reino insular comprado, que resulta ser no sólo desierto sino también posesión inglesa, hay que contar con el influjo del mundo de ensueños de Tahití utilizado entretanto literariamente.

La única forma —imaginable también ya en la Edad Media— de existencia deseada en la isla, la del ermitaño insular, apenas se expresó en esta época, porque se prefirió localizar el motivo del —ermitaño en el bosque y en el monte. En el caso del anacoreta la belleza y la felicidad de la isla son irrelevantes, pues el ermitaño busca la lejanía de los hombres para acercarse a Dios y las inclemencias de la naturaleza para hacer penitencia; a lo sumo su sentido religioso domestica un pedazo de naturaleza y lo transforma en idilio. La muestra más temprana es el apóstol Juan, que según el testimonio de varios padres de la Iglesia fue a causa de su fe enviado por el emperador Domiciano a la rocosa y escarpada isla de Patmos, uno de los lugares de destierro de la época imperial, y allí tuvo la vivencia del *Apocalipsis*. San Hilarión halló en Chipre un paraje solitario, y según la *Vita* (hacia 721) de Beda el abad san Cutberto vivió en la isla Farne como ermitaño que cultivaba el campo, mandaba a los animales y curaba a los hombres. Por el contrario un lugar de penitencia completamente antiidílico es la roca alejada de los hombres

y desprovista de alimento en medio de las olas salvajes, en la que se destierra el «buen pecador» (Hartmann von Aue, *Gregorius*, 1287/89) y en la que Dios le permite sobrevivir milagrosamente. La variante del motivo no se desarrolló sino en el barroco cuando eremitismo y anacoretismo pertenecían a una costumbre que estaba de moda en el gran mundo y por otra parte las aventuras insulares habían entrado en un círculo visual más próximo gracias a las empresas ultramarinas. En la epopeya de W. H. v. Hohberg *Der Habsburgische Ottobert* (1664) el protagonista arrojado a una isla descubre una agradable región montañosa con un peregrino que fue a parar allí hace cuarenta y dos años y que se decidió a la vida eremítica porque había experimentado la infidelidad del mundo. El motivo ocupa luego el centro de la acción en la *Continuatio* de la novela de H. J. Ch. v. Grimmelshausen *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669), que describe el eremitismo renovado y al principio involuntario del protagonista, que abandonó su retiro de la Selva Negra y naufragó en un viaje de peregrinación a Tierra Santa, en una isla salvaje que también encierra un agradable valle con todos los encantos del «locus amoenus». Pero el eremitismo renovado, al que se decide Simplicius tras la muerte de su único compañero, no consiste en disfrutar de la vida en este agradable rincón de la tierra, sino en llevar una vida de renuncia en una oscura cueva, en la que también se refugia cuando le espera la salvación en la figura de un barco que atraca, de suerte que esta voluntaria autoexclusión que del mundo hace el protagonista ofrece al autor la posibilidad de dar fin a la aventura. J. Beer (*Der Simplicianische Welt-Kucker*, novela, 1677-79) copió el final de Grimmelshausen haciendo que el protagonista se retire a una isla apesadumbrado por la temprana muerte de su mujer y se entregue al pensamiento de la caducidad. Mientras que también el primer habitante de la isla Felsenburg (J. G. Schabel, *Wunderliche Fata ... auf der Insel Felsenburg*, novela, 1731), Don Cyrillo de Valaro, al que el protagonista Albertus Julius no encuentra ya sino muerto, y el ermitaño —trazado según el modelo de éste— del relato en verso *Oberon* (1780) de Wieland siguen el eremitismo de Simplicius, en la ermita Nymphenal (Anton Ulrich von Braunschweig, *Octavia, Römische Geschichte*, novela, 1677-1707) se hace valer un carácter caprichoso de moda y un cierto solipsismo dominante a finales del siglo XVIII, ya que Efigenia se encierra en ese convento con unas amigas de su misma condición

y admite un cierto ascetismo, aunque no puede negarse la aspiración —que les sirve de base— hacia Dios. No en todos los ermitaños de isla se realiza sin obstáculos externos la huida del mundo; por eso puede agregarse aquí el retiro y apartamiento que lleva a cabo el enfermo Ulrich von Hutten, fracasado en sus proyectos políticos, en la isla de Ufenau y que C. F. Meyer (*Huttens letzte Tage*, 1871) convirtió en motivo sustentador de un ciclo lírico: se rompen cada vez más los puentes con el exterior, sólo durante los delirios febriles se introducen dentro de la zona insular figuras de la vida anterior, Hutten está ya alejado antes de ser llamado a orillas aún más lejanas.

La más famosa existencia insular tal vez de la literatura universal, la de Robinson (D. Defoe, *Robinson Crusoe*, novela, 1719), tiene precedentes, pues ya antes era imaginable el exilio involuntario por naufragio o por parecido golpe del destino. Cuando el muchacho Hagen, en el poema *Kudrun* (hacia 1240), es raptado por Grifos a una isla y allí, en la lucha con el ambiente, aprende a defenderse a sí mismo, esta robinsonada no sirve para demostrar la victoria del hombre sobre la naturaleza sino para explicar por qué Hagen se muestra salvaje y tosco. Más por razones de curiosidad W. H. v. Hohberg (*Der habsburgische Ottobert*, poema, 1664) presenta a una doncella que vive solitaria desde hace un año en la cueva de una isla y en posterior ocasión a un muchacho isleño en una cueva de osos. En G. Ph. Harsdörffer aparecen islas como residencias de castigo: como castigo de Dios por la indiscreta inclinación a los viajes navales en el relato *Der Schiffbruch* (1651) y como castigo impuesto por un hermano a la hermana y a su amante por el amor prohibido en el relato *Der Tyrannische Bruder* (1651), una crueldad que le cuesta al hombre la vida y a la mujer la salud mental. También en el drama *La isla bárbara* (1615/30) de M. Sánchez la estancia en la isla bárbara actúa como castigo de destierro, que no obstante conserva la tarea dramática de reunir en la isla a los celosos y mutuamente incomprensidos cónyuges y conducir la acción a un fin conciliador, en el que prudentemente se abandona de nuevo la isla. También la ya mencionada *Continuatio* de Grimmelshausen tiene rasgos de robinsonada, que están subordinados sin embargo al aspecto dominante de asilo. El efecto decisivo y duradero de la formación del motivo en *Robinson Crusoe* hay que agradecerse en primer lugar a la intención extraliteraria de Defoe de ilustrar con la auto-

afirmación de Robinson la inventiva del hombre, con lo que salía al paso de los fines de la incipiente Ilustración, y en segundo lugar el hecho de que a esta intención moral le dio forma artística mediante el progresivo enriquecimiento de la experiencia de Robinson de una manera tan convincente que su éxito lo constituyó la vida en la isla que dura veintiocho años y que sólo forma una parte de la novela. Defoe trasladó sin duda la desierta isla de su fuente, el relato del marinero Selkirk sobre su estancia en una isla (W. Rogers, *A Cruizing Voyage Round the World*, 1712), a las Antillas tropicales, pero la isla de Robinson no es en modo alguno una «ínsula amoena», pues aunque Robinson se muestra agradecido por salvarse del naufragio y por la fertilidad de la isla, ésta sigue siendo para él un exilio parcialmente incluso inquietante, y tampoco el esclarecimiento de su soledad por la presencia de Viernes puede resarcirle de su separación de la sociedad humana.

La idea de isla-exilio acuñada por Robinson *Crusoe*, por sus imitaciones y adaptaciones, no hay que imaginarla apartada del ulterior desarrollo del motivo, incluso cuando no se trata del tipo puro de la isla de Robinson. La variante más antigua de la isla bárbara fue revivificada cuando Goethe (*Iphigenia auf Tauris*, drama, 1786) transformó el lugar de residencia de la arrebatada Ifigenia, Táuride, en una isla Tauris y así reforzó claramente el aislamiento y la nostalgia de la sacerdotisa y los obstáculos para la reconciliación de los hermanos. Tauris se convierte al mismo tiempo en una isla de prueba, así como más tarde la isla solitaria para el náufrago Enoch (A. Lord Tennyson, *Enoch Arden*, relato en verso, 1864), que allí se cura de sus burguesas aspiraciones de ascenso y felicidad y aprende la abnegación; en cambio esta tarea educativa se vuelve teatral en J. M. Barrie (*The Admirable Crichton*, comedia, 1902) cuando todas las esperanzas puestas en la existencia en la isla se demuestran absurdas y la jerarquía hallada durante la robinsonada y basada en las verdaderas aptitudes de los náufragos tiene que ceder, al volver a la civilización, a la antigua jerarquía social.

El anhelo de isla fue sólo imaginable en el ámbito del ideal eremítico hasta los primeros tiempos de la edad moderna. Cuando éste se presente como un fugaz deseo de unos viajeros que se ven obligados a tomar tierra, más o menos como en la novela de J. Vickram *Von guten und bösen Nachbarn* (1556), se rechaza en seguida en virtud de las obligaciones civiles. La novela de Defoe y las robinso-

nadas no comportan rasgos idílicos porque Robinson y sus sucesores no afirman su existencia en la isla, y a las utopías les falta el elemento idílico, ya que a ellas no les interesa la felicidad del individuo. Sin embargo, cuando la isla se imagina como refugio alejado de los hombres a donde acude quien está cansado del mundo, se introduce de nuevo la variante del motivo de la isla afortunada cuyos habitantes no aprecian la sociedad sino la sociabilidad y para quienes la amistad y el amor significan la felicidad suma. Lo que todavía en H. Nevil (*The Isle of Pines or a Late Discovery for a Fourth Island in Terra Australia Incognita*, 1686) era imaginado como satírica utopía sexual sin rasgo idílico —Pines, arrojado por el mar con cuatro mujeres a una isla, entra en relaciones sucesivamente con las cuatro, y la isla cuenta, cuando es descubierta ochenta años más tarde, con dos mil habitantes— esto para J. G. Schnabel (*Wunderliche Fata ... auf der Insel Felsenburg*, 1731) se convirtió, aunando utopía social y robinsonada, en una imagen ideal de convivencia patriarcal e impregnada de religiosidad pietista y sensibilidad burguesa. La rigidez artificial de las utopías la eludió Schnabel haciendo que tras los primeros náufragos, Albertus Julius y Concordia, tomaran tierra otros y entraran en la comunidad; éstos cuentan sus destinos de modo que se van entrelazando cada vez nuevas vías de acción, se discute constantemente el contraste entre isla y mundo exterior y se mantiene en movimiento la comunidad insular por la relación interna con Europa pese al blindaje externo; en lugar del relato de un observador externo sobre Utopía, Schnabel ofrece relatos de los habitantes de Felsenburg sobre Europa. La comunidad se basa no en una doctrina política, sino en la «virtud» de los miembros; por eso su felicidad no es de validez general sino sólo al alcance de unos cuantos elegidos. Los planteamientos existentes en el libro de Schnabel para una utopía sexual intentó elevarlos más tarde G. Hauptmann (*Die Insel der grossen Mutter*, novela, 1924) a lo mítico: El matriarcado de las cien mujeres, que en compañía de un solo joven fueron a parar a una isla, se viene abajo con la rebelión de los hijos repudiados por las madres; la creadora del mito de la madre anhela un nuevo orden, y el que es solo reproductor, una vinculación personal.

La isla como zona de felicidad privada, como utopía de evasión asocia la novela de Schnabel a las islas en obras del rococó, por ejemplo en los idilios de S. Gessner (*Der Wunsch, Lycas oder die*

Erfindung der Gärten, Der erste Schäfer, 1756) o en las narraciones versificadas de Ch. M. Wieland (*Idris und Zenide*, 1761, *Oberon*, 1780) y en la ópera de Stephanie junior/W. A. Mozart *Die Entführung aus dem Serail* (1782), en la que Bassa Selim, como fugitivo de Occidente y renegado, se ha retirado, con rencor, a una isla que él hace vigilar por Osmin. Donde más claramente se ve la función selectiva es en las islas de Jean Paul, que pertenecen significativamente al círculo de sus «hombres altos». Teidor en la novela *Die Unsichtbare Loge* (1793), la sombría isla de la unión en la novela *Hesperus* (1795) y la isla del sueño en la novela *Titan* (1800-03), islas en un mundo cortesano de parques así como las islas igualmente elitistas Isola bella e Ischia en el *Titan* sirven de puntos fijos de la acción. En Jean Paul repercute la antigua concepción cristiana de que la felicidad insular es transitoria, el hombre tiene que retornar a la vida activa y las verdaderas islas de la felicidad hay que hallarlas sólo en el más allá. El factor selectivo adquiere de nuevo más tarde importancia en poemas de St. George (*Der Herr der Insel*, 1895) y de G. Benn (*Das Unaufhörliche*, 1931), en los que la isla significa una situación en el caos y también la zona del arte.

Jean Paul, en el que se puede comprobar el empleo metafórico —que aparece en la segunda mitad del siglo XVIII— de isla como de algo aislado, que ofrece refugio, estaba ya familiarizado con el descubrimiento de las islas del Océano Pacífico, sobre todo de Tahití, lo que contribuyó a una última floración del motivo de las islas afortunadas. Los relatos de los descubridores (G. Anson, *Voyage Round the World*, 1763; L.-A. de Bougainville, *Voyage autour du monde*, 1771; G. Forster/E. Raspe, *Voyage Round the World*, 1777; los tres relatos de Cook de sus viajes, 1777 y 1785) tuvieron un efecto aún mayor que los de los descubridores de América del siglo XVI, porque en la época del absolutismo decadente, de la crítica cultural de Rousseau y de la disolución de las doctrinas religiosas no sólo parecía deseado un paraíso terrenal sino también posible, incluso tratándose de pueblos no cristianos, y las descripciones de la belleza y de la fertilidad de las islas, que hace superfluo cualquier trabajo, así como del encanto, fuerza, inteligencia, capacidad de formación, hospitalidad, ausencia de propiedades y disposición patriarcal-liberal de los habitantes parecían la realización de un antiguo sueño de la humanidad.

El primer testimonio poético alemán del entusiasmo por Tahití, la poesía de J. F. W. Zachariae *Tahiti oder die glückselige Insel* (1777) sugerida por la lectura de Bougainville, termina significativamente con el temor, expresado también por Forster, de que el idilio se haya acabado con el descubrimiento, mientras que el joven Tieck (*Alla-Moddin*, drama, 1790/91) celebra al —salvaje noble y su drama concluye con la marcha del cansado de Europa hacia la lejana isla Suhlú. De modo parecido se hallan los acentos en la comedia de A. v. Kotzebue *Bruder Moritz, der Sonderling, oder Die Colonie für die Pelewinselfn* (1791) y en su espectáculo *La Peirouse* (1798), cuyo protagonista cree poder realizar un doble matrimonio en las islas del Pacífico. Curiosamente Tieck, Kotzebue y también S. v. La Roche (*Erscheinungen am See Oneida*, novela, 1798) indican como razón para la huida de Europa la Revolución Francesa, señal de cómo —en todo caso en Alemania— el sueño insular provenía del deseo de felicidad privada y no de revolución social. En contraste con las ideas socio-utópicas de D. Diderot en *Supplément au voyage de Bougainville* (1771, impreso en 1796), surgió en el círculo de F. W. Gerstenberg el proyecto de fundar una colonia de poetas en las islas, los entusiasmos estético-religiosos de los amigos en la obra en prosa de F. L. conde de Stolberg *Die Insel* (1788) sobre la vida en una isla del sur se revelan antiestatales más bien que formadores del Estado, y también el ideal insular elitista de la novela de J. J. W. Heinse *Ardinghello oder die glückseligen Inseln* (1787) tiene rasgos sin duda comunistas, pero está orientado por completo a la felicidad del individuo, sobre todo a la felicidad sexual. El conde de Stolberg y Heinse están determinados fundamentalmente por Rousseau, se hallan todavía en la línea sensible, procedente de Schnabel, a la que pertenecen la felsenburgiada de J. G. B. Pfeil *Die glückliche Insel oder Beitrag zu des Capitain Cook neuesten Entdeckungen in der Südsee aus dem verlorenen Tagebuch eines Reisenden* (1781), sólo externamente relacionada con Cook, y aun la renovación romántico-burguesa que hace A. Oehlenschläger —surgida en la corriente del entusiasmo por Tahití— de la obra de Schnabel (*Die Inseln im Südmeer*, 1826). Las obras sobre el tema de la isla de finales del siglo XVIII se acercan así a la narración tan leída de J.-H. Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie* (1787), en la que la felicidad de una pareja desarrollada en el cobijo de una isla tropical se rompe al tener que cambiar Virginia es-

te lugar de inocencia por París: la civilización trae la desgracia y la muerte.

Los viajes del Océano Pacífico, con el motín en el «Bounty» (1787) atestiguado por varios participantes, habían proporcionado incluso un argumento que parece una realización de aspectos de la isla Felsenburg: fascinados por la vida en Tahití y descontentos con el duro gobierno del buque, los sediciosos abandonaron al capitán y a sus secuaces en alta mar, regresaron a Tahití y fundaron desde allí con hombres y mujeres de Tahití una colonia en la isla Pitcairn, cuya población, mezclada racialmente y viviendo en una comunidad ideal, fue descubierta en 1808. Ya Cook había informado del intento de unos marinos ingleses de permanecer en Tahití; de ahí que aparezca tal complejo de acción por primera vez en los anónimos *Otaheitischen Gemälden* (1803). El verdadero argumento de «Bounty» se refleja primeramente en el poema de Lord Byron *The Isle* (1823) y más tarde fue tratado de una manera exhaustiva por Ch. B. Nordhoff/J. N. Hall en la novela en tres volúmenes *Mutiny on the Bounty* (1932) y en 1935 fue llevado a la pantalla. A mediados del siglo XIX, cuando el sueño de Tahití se había desvanecido, sigue desempeñando un papel importante para un conocedor de la vida de allí como F. Gerstäcker, al que le interesaba el enfrentamiento de los nativos con la civilización europea, la historia del marinero evadido, que pasa una temporada de felicidad amorosa y de ocio con una nativa (*Tahití*, novela, 1854, *Der Schiffszimmermann*, narrac., 1858, *In der Südsee*, narrac., 1860). Todavía a finales del siglo XIX mantuvo P. Loti (*Le Mariage de Loti*, novela, 1880), aun a sabiendas de lo contrario, la visión de las islas paradisíacas, y también en el idilio de Kilili de N. Jacques (*Pirats Insel*, novela, 1917) y en las narraciones sobre el Pacífico de S. Maugham (*The Trembling of a Leaf*, 1921) el motivo del paraíso predomina al menos como seducción para el deleite sensual sin trabas.

Ya Diderot (*Supplément au voyage de Bougainville*) había puesto reparos al sueño de la isla afortunada, puesto que el ideal de Tahití era intransferible, un retorno a la naturaleza era imposible y la libertad absoluta conducía al estancamiento. Románticos tardíos como J. v. Eichendorf (*Die Brautfahrt*, romance, 1816) y el sueco P. D. A. Atterbom (*La isla de la felicidad*, cuento escenificado, 1824-27) hicieron una exposición decepcionante de esperanzas fallidas en la isla, porque, según

ellos, era temerario querer encontrar ya en la tierra una felicidad perfecta, y con parecido espíritu A. v. Chamisso, que en un viaje de exploración había conocido personalmente las islas del Pacífico y había descrito en varios poemas su belleza así como la naturalidad intacta de sus habitantes (*Traum und Erwachen*; *Idyll*; *Gerichtstag auf Huahine*, 1822) elevó más tarde en *Salaz y Gomez* (poema, 1829) un sombrío monumento de advertencia contra la nostalgia y el sueño de la isla: el naufrago vive no en una «insula amoena» sino en un pelado arrecife rocoso; en lugar de las provisiones del barco naufragado, tan valiosas para Robinson, se ve aquí el casco de un barco hundido al que él no puede llegar; en lugar de la felicidad lo que experimenta es una torturante nostalgia de Europa; el barco salvador llega demasiado tarde, y las tablas dejadas no anuncian, como las de la *Insel Felsenburg*, una vida beatífica de ermitaño, sino una sorda desesperación. Para E. Mörike el ideal de juventud de la isla Orplid en la fantasmagoría incluida en *Maler Nolten (Der letzte König von Orplid)*, 1832) se convirtió en el símbolo resignado de un reino hundido de belleza clásica, del que sólo sabe algo todavía el último rey demente. Con la referencia romántico-burguesa a los deberes impuestos al hombre, A. Stifter (*Der Hagestolz*, narrac., 1845) rechazó el lugar de refugio de la isla como utopía de evasión, e incluso en la esfera del libro de juventud la vida independiente en una isla del Mississippi (Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, 1876) no despierta un sentimiento de liberación, sino de aislamiento y soledad angustiosa. La felicidad solipsista en la isla se condena a menudo en la literatura moderna (A. Wilbrandt, *Die Osterinsel*, novela, 1895; M. Halbe, *Die Insel der Seligen*, comedia, 1905; J. Conrad, *Victory*, novela, 1915); el Próspero de G. Hauptmann (*Indipohdi*, drama, 1920) no regresa, como el de Shakespeare, reconciliado y conciliador al mundo, sino que, perseguido por la lucha y el asesinato hasta en su isla de refugio, anhela la nada, y el blanco en la novela *Haha Whenua - das Land, das ich gesucht* (1933) de C. Ross, tiene que reconocer la imposibilidad de realizar su sueño insular y expiarlo con un desconcierto interior y destierro. F. Arrabal (*L'Architecte et l'empereur d'Assyrie*, drama, 1967) llega por el encuentro entre el hombre civilizado y el hombre primitivo en una isla solitaria a la sombría conclusión de que el civilizado contamina con su corrupción constantemente al hombre de la naturaleza, y este conocimiento confirma los te-

mores de no pocos entusiastas de Tahití del siglo XVIII.

La variante socialutópica del motivo de la isla recibió en la era de la técnica y del interés por la prehistoria y la historia primitiva un nuevo impulso mediante la ficción de Campanella, recogida primero por J. Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*, novela, 1869), sobre el hallazgo de un Estado solar o Atlantis. Pero mientras Verne hace que sus ocupantes del submarino sólo descubran las ruinas del reino hundido, los sucesores de Verne imaginaron pronto posibilidades de poner en juego a atlánticos vivientes. Más de cincuenta novelas, surgidas casi todas a principios del siglo XX, se interesaron por el argumento. Se fingía el hallazgo del Estado aún en funciones en el fondo del mar o en el ártico (D. M. Parry, *The Scarlet Empire*, 1906; R. Hatfield, *The Geyserland*, 1908; P. Benoît, *L'Atlantide*, 1920; C. Doyle, *The Maracot Deep*, 1928; St. A. Coblenz, *The Sunken World*, 1928; D. Wheatley, *They Found Atlantis*, 1936) o se sacaban a la luz testimonios biográficos conservados (C. Hyne, *The Lost Continent*, 1900), incluso se hacía surgir de nuevo la isla entera (K. zu Eulenburg, *Der Brunnen der grossen Tiefe*, 1926; F. H. Sibson, *The Survivers*, 1932), y se transferían hombres modernos a la antigua Atlántida (J. L. Mitchell, *Three go back*, 1932; N. Bond, *Exiles of Time*, 1949). El motivo de la isla dejó paso en estas narraciones de ciencia-ficción a teorías sociológicas, prehistóricas, teosóficas y ocultistas y a menudo ni siquiera fue utilizado. A. France (*L'Ile des pingouins*, novela, 1908) demostró lo absurdo de la isla utópica —aquí un Estado de pingüinos, a los que Dios ha conferido un alma— exponiendo la insolubilidad de la historia humana por el desarrollo de los pingüinos animados, desde el pueblo primitivo pasando por la civilización y colectivización, hasta la recaída en la barbarie.

F. Brüggemann, «Die Motive der "Insel Felsenburg" in den Utopien bis 1731» (en F. B., *Utopie und Robinsonade*), 1914; W. Volk, *Die Entdeckung Tahitis und das Wunschbild der seligen Insel in der deutschen Literatur*, tesis, Heidelberg, 1934; H. Feyer, *Die politische Insel*, 1936; E. Löhner, «Tahiti», *Ein Wunschbild. Von Georg Forster bis Friedrich Gerstäcker*, tesis, Viena, 1940; L. S. De Camp, *The Atlantis-Theme in History, Science and Literature*, New York, 1954; H. Schkommodau, «Insula. Zu einem Abenteuer Sancho Pansas» (*Die neueren Sprachen*, NF, 13), 1964; H. Brunner, *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*, 1967; S.-A. Jørgensen, «Adam Oehlenschlägers "Die Inseln im

Südmeer" und J. G. Schnabels "Wunderliche Fata", *Aufklärung, Romantik - oder Biedermeier?*» (*Nerthus*, 2) 1969.

Viejo enamorado, El.—La sabiduría y la dignidad son atributos que distinguen comúnmente al hombre anciano frente al joven y por ellas pretende ser respetado. La pasión, el enamoramiento, así como la perdición por ambas cosas, los sentimientos que impulsan y autorizan al joven a abandonar al padre y a la madre, según testimonio del Antiguo Testamento, y a seguir a su mujer, se consideran superados en el hombre de edad. Si recae en tal actitud y, olvidando sabiduría y dignidad, corteja a una mujer o sucumbe a su yugo, se le toma por insensato y ridículo: «La fuerza de un amor ardiente vuelve necios a los hombres sabios» (*Hávamál*). Casi siempre, además, el ser hacia el cual el anciano se siente arrastrado por su tardía inclinación es una mujer atractiva y joven, inadecuada, pues, por la edad. Esta desproporción entre los dos personajes centrales acrecienta la comicidad.

La literatura, ante este motivo situacional, se pone preferentemente del lado de la mujer joven y ve muy natural que el necio enamorado sea rechazado por ella y desplazado por un rival más joven (→ rivalidad). Acoge con una sonrisa el hecho de que el anciano se vea utilizado, manejado y engañado por una mujer no sólo bella, sino también inteligente y refinada. En un matrimonio efectuado a la fuerza entre dos cónyuges tan desiguales, la literatura incluso justifica a menudo el adulterio, ya que la posesión de una persona joven por otra anciana le parece propiamente inmoral y, en cierto modo, hay que anularla. El motivo del viejo enamorado muestra así una afinidad electiva con el motivo del — cornudo.

El motivo parece expresar el rebote natural de los instintos, en realidad desenfrenados, contra su detractor, así como una especie de malicia del destino frente a la supuesta sabiduría y dignidad, al fijar éste su burlona mirada precisamente en el hombre por otra parte superior y experimentado, que cae desde la altura de su conocimiento de la vida y queda expuesto a la burla. Sólo la grandeza, por lo demás inequívoca, del hombre le asegura las simpatías de los justos y la compasión de los bondadosos. Y le proporciona al motivo una variante tragicómica.

Claro que el motivo puede tomar un aspecto pu-

ramente trágico, cuando el hombre que envejece, hace tiempo alejado de vivencias turbadoras y embotado por la monotonía cotidiana, se siente sacudido por una conmoción erótica y da la vuelta hacia atrás de nuevo en la confianza de poder rejuvenecerse y levantar un dique ante la ruina inminente para detenerla o retardarla. Esta situación opresiva de la llamada edad crítica y que también se trasluce en el galanteo del viejo a la mujer, visto en su lado cómico, se ha expresado únicamente en la literatura moderna.

La forma cómico-teatral del motivo con una mujer generalmente joven, que se guarda de las veleidades de un viejo enamorado o que se burla de él, aparece en la *Historia de 1 Susana y Daniel*; desde los *Apócrifos* del Antiguo Testamento, en el caso de los dos viejos que, aunque investidos de jueces, sucumben al encanto de la joven esposa: «Pervirtieron su corazón y desviaron sus ojos para no mirar a Dios ni acordarse de sus justas leyes». Por la negativa de Susana al deseo adúltero, el motivo va emparejado con el de la — esposa calumniada, ya que Susana se ve libre aquí de la condena a muerte por lapidación gracias sólo a la perspicacia que Daniel generosamente aporta para ayudarla. Sin embargo, el esfuerzo rivalizador de los dos ancianos por contemplar a la mujer que se bañaba en su jardín, así como su vergüenza recíproca, era lo más apropiado para desarrollar la calidad cómica del motivo, de la que han sacado provecho las adaptaciones del argumento en los siglos XVI y XVII, sin contar las representaciones plásticas del contraste entre belleza juvenil y lascivia senil.

El amor de un hombre que envejece está incluido en una fábula de Esopo (s. VI a. de C.), cuyo motivo principal lo constituye en realidad el — hombre entre dos mujeres y lo siguieron desarrollando los sucesores de Esopo, el fabulista romano Fedro (s. I d. de C.) y también J. de La Fontaine (*Fables*, 1668-94). En Esopo el hombre tiene dos amantes, una mayor que él y otra más joven, y ambas quieren hacerlo igual a ellas en edad; una le va quitando amorosamente en cada encuentro los cabellos negros y la otra los canos, hasta que finalmente se queda calvo. El viejo y rico Megadoro (Plauto, *Aulularia*, comedia, 200/191 a. de C.) se casaría por amor con la hija de su vecino, incluso sin dote, pero renuncia más tarde razonablemente a favor de su sobrino.

Si la mujer joven ya está entregada al viejo mediante matrimonio, como en la comedia *Mandra-*

gola (1518) de N. Machiavelli, se propone entonces un engaño, que aquí parte del admirador de la dama, la cual se resiste incluso, ya que éste, haciéndose pasar por médico, aconseja a Nicia, preocupado por la descendencia, que suministre a su mujer la poción de mandrágora eficaz a tal efecto, la que se saca de la acreditada alruna, y recomienda un sustituto para el primer concúbito, que traerá consigo la muerte del marido. También en Cervantes, que utilizó el motivo en la novela ejemplar *El celoso extremeño* (1613) y en el entremés *El viejo celoso* (1615), se trata de jóvenes mujeres casadas y de su aislamiento del mundo, impuesto por el viejo celoso. En la novela ejemplar, un joven se granjea con sus aptitudes musicales el acceso a la casa de la joven de catorce años rodeada de lujo pero blindada al trato masculino, y en el entremés, la vecina, que conspira con la mujer, introduce furtivamente al amante en la casa. En la novela ejemplar el septuagenario sufre un ataque de apoplejía cuando ve a su mujer en los brazos del rival, y reconoce, en su agonía, la injusticia de sus medidas, sin saber aún que la mujer tan rigurosamente vigilada logró rechazar al galán. Los humanistas alemanes adoptaron el tipo trazado por Plauto, convirtiéndolo tan pronto en un bobalicón que tiene que renunciar a la aventura (J. Locher, *Ludicum drama ... de sene amatore*, 1502), como en el amante a quien engaña una cortesana (Ch. Hegendorff, *Comoedia nova de sene amatore*, 1521), y lo trasladaron al teatro de lengua alemana (Anónimo, *Hahnenreierei*, 1618), que vuelve a poner de relieve la desproporción entre el marido, viejo y cornudo, y la esposa joven.

Con su intriga en torno a una joven campesina A. Gryphius (*Die geliebte Dornrose*, sainete, 1660) continuó la línea observada en Plauto: Dornrose, para poder llegar a ser la novia del labriego Kornblume, tiene que liberarse de las asechanzas de un hombre mayor. También la Isabelle de la comedia *L'École des maris* (1661) de Molière se ve amenazada por la codicia y despotismo de Sganarelle, quien la ha educado exclusivamente para esposa suya, pero ella lo engaña tan hábilmente que él, en su estrechez mental, le facilita incluso el matrimonio con el galán elegido por ella. Luego en *L'École des femmes* (comedia, 1662) de Molière, la muchacha sólo aparentemente ingenua escapa, con ayuda de un amante, a parecido yugo de un viejo, que pretende formarse la esposa apropiada, pero al final el viejo se la cede al amante. La comedia de Molière *L'Avare* (1668) con un tipo de

«Vieux amoureux» tomado de S. Chappuzeau (*L'Avare dupé*, 1663) e indirectamente tal vez de la farsa, y también con un rasgo ya constituido por Plauto (*Aulularia*), hace referencia al motivo por partida doble: Harpagon quiere casar a su hija con un hombre rico, quien la ha de tomar sin dote; él mismo se enamora de una joven, de la que espera hacer una esposa sin pretensiones. Sin embargo la intriga organizada contra su — codicia le hace dar su hija al hijo del pretendiente viejo previsto y ceder su propia novia a su hijo: pues la recuperación de su cofre de caudales es para él más importante que todos los planes de matrimonio suyos y de sus hijos. Que Molière no consideró cómico en realidad el motivo por él preferido, lo prueba la acción contraria en *L'École des maris*: Aquí una educación liberal y amorosa consigue que la hija adoptiva contraiga gustosa matrimonio con el padre adoptivo mucho mayor que ella. En ambas comedias *École* de Molière se apoya la comedia *The Country Wife* (1675) de W. Wycherley, en la que los celos y el rigor del marido son la causa de que la mujer aprenda a fingir y logre entrar en la casa el más peligroso seductor. Como pequeña nota curiosa, el autor imaginó que la venganza del destino se cebara precisamente en el antiguo vividor. Como un eco de las antiguas creaciones teatrales del motivo de los siglos XVI y XVII repercute el episodio de Julia en la epopeya *Don Juan* (1819-24) de Lord Byron, en la que la esposa esconde a su lado bajo la manta de la cama al joven amante seducido por ella, mientras recrimina a su marido por la infamia de su sospecha y los guardias registran inútilmente la habitación.

Por lo demás el siglo XIX prefirió la variante más benigna de alejar el peligro que se cierne por parte del viejo enamorado. Al anquilosado solterón Tusmann, secretario de Cancillería (E. T. A. Hoffmann, *Die Brautwahl*, narrac., 1819), que se prepara para el estado matrimonial a base de escritos de santo Tomás, le es birlada la novia por un joven pintor; de esta pérdida y del intento de suicidio se repone rápidamente en el parque zoológico de Berlín gracias al regalo de un libro maravilloso cuyas páginas vacías se van transformando en la obra que a él le gustaría precisamente leer. El viejo príncipe Rogoschin (F. Wedekind, *Der Liebestrank*, sainete, 1892), que pensaba recuperar mediante un brebaje amoroso su fuerza viril para una aventura amorosa con la joven Catalina, se ve engañado y vuelto a su esposa; y Don Mateo (P. Louÿs, *La femme et le pantin*, novela, 1898), que

como ejemplo aleccionador le muestra al amigo joven su propio rendimiento ante Conchita Pérez pero que tiene que presenciar cómo la conquista precisamente este André, suplica a Conchita, sin pensar en su ridícula situación, que vuelva a él. El pianista de concierto (H. Bahr, *Das Konzert*, sainete, 1909), a quien le gusta tanto entablar relaciones con sus alumnas, no sólo pierde, por las intrigas de su mujer, a la preciosa criaturita con la que se asociaba, sino que también la ve refugiarse en su propio mundo cansada de sus caprichos de divo. La comedia de B. Björnson, *Cuando florece la vid nueva* (1909), modifica el motivo, como lo hace también *L'École des maris* de Molière, con dos representantes, de los cuales Arvik, esposo y padre de hijas mayores, reconoce el error de su propio enamoramiento juvenil y vuelve a reunirse con su mujer curada de su afán de independencia; sin embargo el viudo Hall, pese a su avanzada edad, pretende casarse con una muchacha que podría ser su hija. El siglo XX muestra en general comprensión por las pasiones tardías de un hombre y también se muestra dispuesto a no hacer que parezca ridícula la falta de fuerza viril del senex amans. El sentimental viudo Panisse (M. Pagnol, *Marius*, drama, 1929; *Fanny*, dr., 1931; *César*, dr., 1937), que ama a la joven Fanny, se casa con ella pese a su confesión de que está encinta de su amigo Mario, educa al hijo como propio y aun en el lecho de muerte se niega a decir a César que él no es su padre, produce una impresión tan amable como el viejo Kaiser (C. Zuckmayer, *Der Schelm von Bergen*, dr., 1934), que cubre la relación amorosa entre su joven mujer y el hijo del verdugo con la capa de un título nobiliario para el amante y está dispuesto a reconocer como propio a un hijo de su mujer. H. Heine, al elaborar este mismo argumento para uno de sus romances (1851), no tuvo en cuenta para el sabio gobernante el factor de la edad, al que tanta importancia había dado antes, en el poema 29 del ciclo *Neuer Frühling* (1931), para el trágico final de la pareja adúltera.

La idea del sabio convertido en mujeriego, surgida al parecer de una especie de alegría del mal ajeno, se concretó en una serie de leyendas que se fijaron a diversos personajes conocidos como sabios. Salomón, acogido en la historia como sabio, es el punto de apoyo que ofrece el Antiguo Testamento para las leyendas correspondientes: «El rey Salomón se enamoró de muchas mujeres extranjeras ... tuvo setecientas esposas y trescientas concubinas. Y así, cuando llegó a viejo, sus mujeres des-

viaron su corazón tras dioses extranjeros.» En la leyenda medieval rusa de Salomón, la mujer de Salomón es raptada por el hermano de éste, y Salomón, al perseguir a su mujer, es descubierto y apresado; tras su liberación manda ahorcar al hermano y a la mujer. La leyenda alemana de Salomón y Marcolfo (fin s. XII) desarrolló más la trama en el sentido del mujeriego. La mujer Salme sigue al rey pagano Fore; después de ser recuperada por el hermano del rey Salomón, Marcolfo, obtiene de nuevo el favor del rey, y pronto se deja raptar otra vez. El héroe nacional judío Sansón, que derrotó a los filisteos, se rinde a la filisteo Dalila (*Libro de los Jueces*, 13-16) que le sonsaca el secreto de su fuerza y le corta los cabellos que son los que le confieren el poder. Del héroe griego Heracles se cuenta que fue vendido como esclavo a la reina lidia Onfale por mandato de Zeus y en castigo por el robo del trípode delfico y allí, durante el año que estuvo a su servicio, se afeminó tanto que le devolvió la piel de león y la maza de hierro a Onfale y se sentó a la rueca vestido de mujer: perifrasis razonada después desde un punto de vista moral como castigo para explicar el envilecimiento al que se llega por una relación amorosa, y que por su grafismo fue aprovechada con predilección por el arte figurativo de la antigüedad. Sansón y Heracles no están concebidos como hombres viejos, pero sí exentos propiamente de una recaída en virtud de sus méritos, de tal suerte que en su destino se ve reflejado algo similar al del senex amans.

La Edad Media, al socaire de la lucha sostenida en la primera mitad del siglo XIII en torno a la filosofía de Aristóteles, transfirió al filósofo griego una narración, originariamente persa, relativa a un rey persa y a su consejero (*'Amr ben Baḥr al-Ġāhiz*, 767-868). El *Lai d'Aristote* de Henri d'Andely (princ. s. XIII) cuenta que Aristóteles previene a su alumno Alejandro Magno contra la perfidia de las mujeres. La mujer de Alejandro se vengaba enviando al sabio una hermosa sirvienta, la cual consigue que Aristóteles, por conquistar su amor, la deje cabalgar sobre él arrastrándose desnudo a cuatro patas, mientras la esclava, sentada a la grupa, canta una canción. Alejandro, que ve el espectáculo con su mujer desde la azotea del palacio, exclama: «¿Qué significa esto?», y el sabio responde: «Esto es contra lo que te he prevenido.» Una novela corta alemana en verso (hacia el 1300) dio a la esclava el nombre de Filis. La narración, que paralelamente a la historia de Sansón y Dalila se ha representado con frecuencia en el arte figura-

tivo, se introdujo tanto en las novelas cortas renacentistas (G. Sercambi, 1344-1424) como también en representaciones de carnaval (Anónimo s. XV; Vigil Raber, 1511; H. Sachs, *Comedi Persones reit Aristotelem*, 1554). Ulrich von Etzenbach (s. XIII) transfirió el papel de mujeriego al propio Alejandro, sobre el que cabalga la reina Candicis. Otra leyenda achacaba al poeta Virgilio, tan venerado precisamente en la Edad Media, una situación igual de vergonzosa (*Gesta Romanorum moralisata*, mediados del s. XIII; Jansen Enikel, *Weltchronik*, h. 1280), que originariamente procede a su vez del patrimonio narrativo oriental y ya antes se había aplicado a Hipócrates y al mago Heliodoro de Sicilia. Virgilio está enamorado de una joven romana y concierta con ella una cita nocturna en la que ella, sirviéndose de un cesto que atado a una cuerda ha descolgado hasta la calle, ha de izar al poeta hasta su ventana. Ella, sin embargo, deja el cesto colgando a media altura quedando el sabio poeta expuesto a la burla general. Luego se relata, de todos modos, la venganza del mago Virgilio que humilla a la muchacha. También se incluye en un círculo más amplio del motivo del viejo enamorado la mísera situación familiar que la pseudohistoria y la anécdota adjudicaron al filósofo Sócrates, que se ve sometido, según ellas, a las veleidades de su mujer Jantipa o incluso tiranizado por dos mujeres, Jantipa y Mirto. Sobre la figura creada en la Edad Media del mago Merlín, admirado como consejero del rey Arturo, cuenta el llamado *Enserrement Merlin* que el viejo, refugiado en la soledad lejos de la política, se encuentra en el bosque de Brocéliande con un hada, Niniana o Viviana, que lo cautiva de tal forma que éste le revela sus artes mágicas aun a sabiendas de que aquélla empleará sus nuevas habilidades para su perdición. Bajo una mata de espino lo sumerge en un sueño eterno que le proporciona la ilusión de una permanente unión con la amada. Este episodio ha sido referido y tratado frecuentemente sobre todo en la lírica del siglo XIX y XX. A cierta distancia puede mencionarse también a este respecto la curiosa transformación literaria del jefe de los Loldos Oldcastle en el «miles gloriosus» y «senex amans» Falstaff, que en Shakespeare (*The Merry Wives of Windsor*, 1602) tiene que hacer el papel de galanteador burlado y castigado.

La gravedad de la situación del hombre en el umbral de la vejez no fue objeto de mayor consideración hasta la época moderna. El Fausto de Goethe se siente dominado en este umbral por la

insatisfacción de su vida gastada en la sabiduría y pretende recuperar lo perdido, pero sin pasar por la inconveniencia y oprobio del senex amans; rejuvenecido interior y exteriormente gracias a Mefistófeles, pronto ve, «con este brebaje en el cuerpo, a Helena en cada mujer». Es de notar que el rejuvenecido conserva, no obstante, la plenitud de su experiencia de la vida y que en su rendimiento mediante el amor a Gretchen se expresan los rasgos de un viejo, y no de un joven, «loco enamorado». Goethe repitió en la novela corta *Der Mann von fünfzig Jahren* (en *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821-29) el motivo incluido más tarde en *Faust I* sobre todo por el episodio del rejuvenecimiento y que tuvo su importancia en su propia vida. En esta novela corta, la muchacha joven destinada para el hijo ama al padre y hace que éste se transforme en un audaz amante y galán y esto sólo le corresponde al hijo, a quien ha cautivado una viuda. Pero a tono con el tema general de la novela, termina el relato con la renuncia y con el sometimiento a la ley natural que destina la joven para el joven, y la mujer mayor para el hombre de cincuenta años. La literatura romántica trató varias veces el argumento de Falieri, el caso del dux octogenario de Venecia, que fue ridiculizado por el adverso partido de la nobleza a causa de su matrimonio con una mujer muy joven. E. T. A. Hoffmann (*Doge und Dogaresa*, narrac., 1819) puso de relieve la injusticia inherente a la unión con el viejo Marino Falieri, de la que no puede escapar la joven mujer sino por la muerte común con su amado. Lord Byron (dr., 1821) y C. Delavigne (dr., 1829; ópera de Donizetti, 1835) trazaron la figura de un viejo noble que renuncia amorosamente y cuya mujer es capaz de comprender su grandeza.

El afortunado amante más joven pertenece en muchos casos al campo de tensión de este motivo situacional, y la acción vinculada a esta tercera persona provoca con bastante regularidad la renuncia del hombre mayor, como sucede ya en la novela corta de Goethe. En el punto crítico de su vida el solitario explorador Lederstrumpf (J. F. Cooper, *The Pathfinder*, novela, 1840) sucumbe a la tentación de cortejar a la hija de su amigo y que es veinte años más joven; su amigo le apoya en este noviazgo; pero cuando el explorador conoce la inclinación correspondida de otro más joven, le cede la novia. El anciano Hans Sachs (R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, ópera, 1862) renuncia a Eva —premio, para él seguro, del concurso de canto e hija de un maestro cantor— a favor

del caballero Stolzing amado por ella, mientras que él mismo enseña a su rival el arte de los maestros cantores.

Al reconocer la parte de culpa que le corresponde en la infidelidad de su mujer, a la que el matrimonio con uno mucho mayor que ella imponía una carga excesiva de resignación, el conde Petöfy (Th. Fontane, *Graf Petöfy*, novela, 1884) no saca del agravio a su — honor conyugal la consecuencia adecuada a su rango, sino que cree que mediante el suicidio podrá dejar al más joven el camino abierto a la felicidad. Un hidalgo de la Prusia oriental y solterón empedernido (H. Sudermann, *Jolanthes Hochzeit*, narrac., 1892) no reconoce sino en la víspera de su boda que la muchacha que ha cortejado se casa con él sólo por aversión a la casa paterna y por desesperación de no poder colmar el amor que siente por un vecino joven; pero llega a tiempo de impedir el suicidio de ambos y ceder la mujer al más joven. En *Venus Observed* (drama, 1950) de Ch. Fry, padre e hijo se hacen rivales por el amor de una muchacha joven; también aquí el hombre mayor se resigna y se casa con una de sus antiguas amigas, como en principio estaba previsto.

Se representa también en la literatura una superación del amor tardío sin la figura del rival. El artista que se ve engañado en una última pasión (F. v. Saar, *Requiem der Liebe*, novela corta, 1896) se refugia en su obra y compone su «Réquiem del amor», que es al mismo tiempo una despedida de la vida. El personaje novelesco Friedrich von Kammacher (*Atlantis*, 1912), de G. Hauptmann, se cura de su debilidad por una bailarina de dieciséis años gracias a la vivencia de un naufragio y a una crisis nerviosa y consigue iniciar una nueva vida como escultor. Otro evadido de la monotonía diaria y del matrimonio (J. Wassermann, *Der Mann von vierzig Jahren*, nov., 1913) se supera haciéndose la reflexión de que un hombre de cuarenta años será un día un hombre de cincuenta; y un tercero (S. Lewis, *Babbitt*, nov., 1922) por el conocimiento de la comodidad de lo que él abandonó. Más en la línea de Goethe está la adhesión que al orden y al deber siente Angermann perturbado en la razón de su vida por dos jóvenes mujeres y llevado al borde del abismo (H. Carossa, *Geheimnisse des reifen Lebens*, nov., 1936). Muy cerca de Goethe —temáticamente cerca del *Fausto*, y por el título cerca de la novela corta de los *Wanderjahre*— se encuentra el belga F. Hellens con su novela *L'Homme de soixante ans* (1951), en

la que un catedrático huye del vacío de su existencia de investigador y en compañía de una joven muchacha de servicio lleva una vida solitaria junto a los placeres de la naturaleza.

Finalmente la historia de la literatura conoce una serie de viejos enamorados que fracasan trágicamente, aunque también los representantes de este tipo vistos en su aspecto cómico son en definitiva unos fracasados. El sabio anciano Prynne (N. Hawthorne, *The Scarlet Letter*, nov., 1850), al casarse con la joven Hester, por la que quiere infundir calor a su melancólica existencia, prepara él mismo el terreno para el adulterio; la venganza, para la que luego vive, le transforma en un verdadero demonio. El Hulot de la novela *La Cousine Bette* (1847-48) de H. de Balzac, aunque mantiene las apariencias externas, se hunde por sus excesos eróticos en un ambiente de incivismo. A él se parece el profesor Unrat (H. Mann, *Professor Unrat*, nov., 1905), que sucumbe a los encantos de una cupletista, se casa con ella, lleva una vida desenfrenada, contrae deudas y finalmente termina en la cárcel. El constructor Solness del drama *El constructor Solness* (1892), de Ibsen, quiere demostrar su lozanía a la joven amada y al ir a colocar por sí mismo la corona de terminación en un edificio paga su osadía cayendo mortalmente al vacío; igualmente el encuentro del viejo escultor Rubeck (*Cuando despertemos de la Muerte*, drama, 1899) con una mujer amada anteriormente, así como su decisión de saborear plenamente lo que le queda de vida, terminan bajo un alud. El viejo Henschel del drama *Fuhrmann Henschel* (1898), de G. Hauptmann, no es capaz de hacer frente a la brutalidad de la criada Hanne Schäl, a la que sexualmente está sometido; el conocimiento de la infidelidad de ésta y la mala conciencia frente a su difunta mujer le impulsan a la muerte. En el drama *Vor Sonnenuntergang* (1932), nutrido con la propia vivencia del autor, los hijos se rebelan contra los tardíos planes de matrimonio del padre; la solicitud de incapacidad por parte de ellos provoca el suicidio de éste. También en la novela de L. Thoma, *Der Wit-tiber* (1911), los hijos se sienten perjudicados por la súbita vida amorosa de su padre. El campesino, que tiene relaciones con la criada y no quiere ceder todavía la empresa, lleva al hijo a tal desesperación que asesina a la muchacha.

I. Kurz (*Vanadis*, nov., 1931) agravó de nuevo hasta la rivalidad este conflicto generacional. El marido, hombre mayor, puede ofrecer a su joven esposa, a cuya madre él ya admiraba, riquezas,

bienes de cultura y ternura, pero los sentidos de ella se fijan en el hijo que él tuvo fuera del matrimonio y no querido por él; el conocimiento de esto anula la felicidad del marido y acelera su fin. En K. Hamsun (*Mucho tiempo después*, nov., 1933), el fin del vagabundo Augusto es provocado por una última pasión hacia una muchacha joven. En el *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (drama, 1933), de F. García Lorca y una de las más encantadoras creaciones modernas del motivo, Perlimplín, de poca vitalidad y fracasado como esposo, lucha desesperadamente con las imágenes de jóvenes admiradores que pueblan la fantasía de su joven mujer, y logra, disfrazado de uno de ellos aparentemente herido de muerte por el airado marido, conquistar en la agonía su amor.

Como un tratamiento de efecto desviado del motivo, pero en su esencia perfectamente adecuado, citemos la novela corta de Th. Mann, *Der Tod in Venedig* (1913), que describe cómo el escritor Gustav von Aschenbach, de cincuenta años, famoso y responsable de sus actos, pero en el fondo escéptico de la rectitud de su camino, se siente dominado por el ansia de evasión, viaja a Venecia, experimenta aquí un enamoramiento extraño hacia un muchacho de catorce años y, mientras aún se intensifica en él esta vivencia alcanzando un grado de misticismo y oscuros presentimientos le apremian a la ruptura, muere víctima del cólera.

F. Moth, *Aristotelessagnet eller Elskovs Magt*, Copenhagen y Cristiania, 1916; J. W. Spargo, *Vergil the Necromancer*, Cambridge/Mass., 1934; J. Storost, «Zur Aristoteles-Sage im Mittelalter» (en *Monumentum Bambergense, Festgabe Benedikt Kraft*), Munich, 1955; W. Stammler, «Der Philosoph als Liebhaber» (en W. Stammler, *Wort und Bild*), 1962.

Visión — Presagio, visión, sueño premonitor.

Visita al Averno.—Los mitos que hablan de un viaje más o menos peligroso y violento al Averno, al reino de los muertos; deben su origen al deseo del hombre de saber algo sobre la región a la que llegará después de la muerte según muchas creencias religiosas, región que se halla cerrada a los vivos y de la que nadie ha vuelto nunca todavía. Sólo a semidioses u hombres especialmente agraciados les está reservado en los mitos este viaje, que les es facilitado por un regalo de los dioses, por su audacia heroica, por su afán de saber, pero también por su temeridad. Estos elegidos logran quebrantar la ley de la muerte y dar luego noticia a sus espanta-

dos contemporáneos acerca de los peligros del reino oscuro, de las amenazas de sus poderosos señores y sobre todo de la existencia de las sombras o almas de los difuntos en aquellas regiones inhospitalarias. El riesgo de la aventura, que generalmente está vinculada a determinadas condiciones e incluye la posibilidad de no poder volver, así como la descripción de la existencia de seres extraños constituyen la tensión y el brillo mortecino del motivo. El viaje al Averno forma parte de aquellos motivos poéticos que fueron creados sin apoyo real, sólo en virtud de un anhelo ideal.

Dentro del concepto dualista que del mundo tenía el antiguo oriente, el viaje al Averno significa siempre la lucha de los poderes de la luz contra los de las tinieblas, cuya sumisión tiene consecuencias para la salvación de las personas fallecidas y generalmente también de las vivas. El capítulo 108 del *Libro de los muertos* (desde el s. XVI a. de C.) de los egipcios relata cómo el dios del sol Ra, en su viaje en la barca del sol, tiene que luchar hasta conseguir entrar al atardecer en el Averno mediante la victoria sobre la gigantesca serpiente Apophis, los muertos del Averno saludan la luz y piden a Ra que les libere. En el *Mito de Osiris*, más reciente, Osiris sucumbe ante Seth, encarnación del mal y puesto en lugar de Apophis, pero triunfa luego después de su muerte gracias a la lucha victoriosa de su hijo Horus. Las representaciones dramáticas de este mito parecen anticipar las exposiciones del descenso cristiano-medievales: Osiris —señor de la muerte y encarnación de cada muerto en general— sucumbe aparentemente al penetrar en el más allá, pero luego alcanza victoriosamente la puerta de los bronceos muros del paraíso, que se le abren tras ser preguntado sobre su nombre, naturaleza y finalidad.

Mientras que el mito del descenso estaba asociado entre los egipcios al cambio del día y la noche, en Mesopotamia parecidas ideas se referían al ritmo de la vegetación. Esto lo documenta el mito de la *Marcha de Inanna al Averno*, fijado ya por los sumerios a finales del III milenio a. de C. y que aparece de nuevo entre los babilonios como viaje al infierno de la diosa de la fecundidad Ishtar (s. VII a. de C.). La marcha de Ishtar al mundo subterráneo podría perseguir la intención de sacar del Averno a su amado fallecido Tammuz, dios de la vegetación: Ishtar se despoja sucesivamente de sus vestidos ante las diversas puertas del infierno y amenaza con abrir a la fuerza el infierno y traer a la tierra a los difuntos, pero es encerrada por la

diosa de los infiernos Ereshkigal, asustada al principio, de suerte que los dioses, para evitar las consecuencias devastadoras para la vegetación, envían a la diosa de los infiernos un juglar, que la engaña y consigue de ella con astucia la liberación de Ishtar, mientras que Tammuz es abandonado. En el *Viaje de Nergal al infierno* (II Milenio a. de C.) se efectúa una verdadera conquista del infierno por el dios solar que trae a su poder a la diosa de los infiernos, que le cede a continuación la soberanía y se convierte en mujer suya. En la babilónica *Epopéya de la Creación* (s. XIV a. de C.) Marduk, el dios babilónico de la ciudad, venerado originalmente como dios de la agricultura, vence al poder caótico Tiamat y a los ejércitos defensores del infierno, a los que encadena, pero luego les deja libres de nuevo y les hace contemplar la luz, lo que equivale a un despertar a la vida. Los viajes que hacen a los infiernos los dioses de la vegetación y de la luz se continúan en la peregrinación que hace al más allá el semidiós Gilgamesh, rey de Uruk, cuyos hechos los narra el *Ciclo de Gilgamesh*, que se remonta al tercer milenio antes de Cristo y se fundió a finales del segundo milenio en la llamada *Epopéya de las doce tablas*: Gilgamesh, dominado por el miedo a la muerte al fallecer su amigo Enkidu, quiere visitar a su antepasado Utnapishtim, héroe del diluvio y distinguido por la inmortalidad, para conocer el secreto de la vida eterna, pero se vuelve sin haber logrado su propósito, en parte por culpa propia. Tal vez por el parentesco temático se añadió a la epopeya, narrada en once tablas de arcilla, una tabla más, que contiene la bajada de Enkidu a los infiernos, pensada como — prueba de amistad; Enkidu no puede volver sino sólo aparecer por breve tiempo como espíritu del difunto para informar a Gilgamesh sobre el destino de los muertos; una variante del motivo, de amplio porvenir.

El dualismo de la religión babilónica influyó posteriormente, a través de la religión irania que lo cubre, en otros pueblos orientales y en el espacio mediterráneo. También entre los mandeos, secta desgajada del judaísmo ortodoxo, existe una representación completa del descenso, y una inversión en cierto modo irónica de la bajada heroica a los infiernos se puede reconocer en el viaje a los infiernos —reproducido en *Isaías*, 14— del rey babilónico Naboned, que en los abismos se revela como hombre débil y burlado por sus habitantes, mientras que en vida se había tenido por un dios.

Ni la antigüedad griega ni la romana conocieron

originariamente el dualismo de las religiones orientales, y armonizaron la oposición Olimpo-Hades imaginándose repartidos los tres reinos del mundo entre tres dioses hermanos. El griego Erebo, Hades o Tártaro y el correspondiente romano Orcus no se convirtieron sino por influjo oriental en infierno, esto es, en una mansión de tormentos, y su soberano Hades (Plutón) en una figura parecida al diablo. Se imaginaba al Hades como un espacio al que se podía llegar por diversos sitios tenebrosos y abismales y que estaba bañado por varias corrientes de agua (Aqueronte, Estigio), sobre las que el barquero Caronte transportaba a los muertos. En la otra orilla el perro del infierno, Cancerbero, vigilaba la entrada al reino de las sombras inmateriales, entrada que los insepultos o fallecidos de muerte no natural encuentran sólo al cabo de cien años de andar errantes. Aquellos que los jueces de los muertos reconocen como buenos entran en el Eliseo, los malos son arrojados al auténtico Tártaro, rodeado por una corriente de fuego y un triple muro.

La lucha con los poderes infernales es en el mito griego la prueba inequívoca del valor y de la fuerza de un héroe; pero la entrada en el Hades no significa, como en la tradición oriental y más tarde en el cristianismo, una victoria sobre los poderes del mal, sino en todo caso el quebranto de las leyes de la muerte. El viaje al Hades puede ser una simple prueba de valor, puede servir para recoger a un fallecido o prisionero de Plutón, y puede tener su origen en el deseo de ilustrarse sobre los secretos del más allá. De Ajax se cuenta como hazaña heroica la victoria sobre divinidades infernales. Como una proeza se representa la empresa de Teseo y Peritoo, que, según su acuerdo de conseguir cada uno a una hija de Zeus y de apoyarse en el empeño, raptaron primero para Teseo a la joven Helena y luego penetran en el infierno para arrebatarse a Perséfone para Peritoo, pero por orden de Plutón crecen sujetos a una roca. Peritoo tiene que permanecer para siempre en el Hades, mientras que Teseo es liberado por Heracles en el viaje de éste al infierno. La victoria sobre el Cancerbero, al que arrastra del infierno, es la hazaña más importante del dominador de las plagas y significa el triunfo sobre la muerte y la consecución de la inmortalidad (Eurípides, *Heracles furioso*, fin. s. V. a. de C.). En *Hercules furens* (mediados s. I) de Séneca, Teseo informa sobre los hechos de su libertador, y la canción coral a continuación le celebra como redentor de los muertos, que ha roto la

ley del Averno. En el *Hercules oetaeus* del mismo autor el acto de la liberación constituye el supuesto previo para que la llama de la hoguera no consuma a Heracles, sino que sea elevado hasta los dioses. A semejanza del primer triunfo sobre el infierno surgió el mito de la segunda aparición de Heracles en el Averno, en la que recupera para el amigo Admeto a su mujer Alceste (Eurípides, *Alceste*, 438 a. de C.). Heracles consigue la devolución de una muerta, que no logra el afligido cantor Orfeo (Virgilio, *Geórgica*, IV, 37/29 a. de C.; Ovidio, *Metamorfosis*, X, 2/8 d. de C.): éste puede en efecto penetrar en el Averno y conmover a sus dueños, pero no puede cumplir la condición de no volver la cabeza para mirar a quien le sigue, en su camino a la tierra, y Euridice se sumerge de nuevo en las sombras. Tal vez se deba a una invención personal de Ovidio la catábasis de Juno, que aparece en el libro IV de las *Metamorfosis* y en la que Juno se adelanta hasta las Erinias para pedirles que le ayuden a exterminar a la raza de Cadmo. Si para la poderosa diosa no entra en la cuenta el factor del riesgo, aunque también ella tiene que violentarse para pasar y también el Cancerbero le ladra con sus tres cabezas, la bajada de la indefensa Psique al infierno se representa en el cuento de Apuleyo *Amor y Psique* como prueba de valor y fidelidad, ya que ella espera conseguir el perdón de Venus mediante el cumplimiento de peligrosas misiones, de las cuales la más difícil es la de ir al Hades y traer de allí una cajita con la belleza de Perséfone. Ella, sin embargo, malogra el éxito de la operación al abrir la caja, que no contiene ningún embrujo de belleza sino de sueño, y cae en un sueño mortal, de tal suerte que Amor, conmovido por su fidelidad, tiene que venir en su ayuda.

La inversión cómica y casi paródica del motivo, que dentro de la tradición oriental se manifiesta ya en Isaías, aparece de nuevo en *Las ranas* (405 a. de C.) de Aristófanes, cuando Dionisos, disfrazado aquí de Heracles, visita con su criado Xanthias el infierno para recuperar para el teatro abandonado de Atenas a un dramaturgo, y la superación de los conocidos riesgos aparece burlescamente desfigurada; la competición entre Eurípides y Esquilo con la victoria del último dejan entrever, sin embargo, la seriedad del asunto. Estrechamente emparentada con el episodio que aparece en Isaías está la *Divi Claudii Apocolocyntosis* (s. I) de Séneca, ya que el divino César Claudio, de igual modo que Nabonned, resulta absolutamente mortal e incluso pretende que le rindan homenaje las almas de los ase-

sinados y que acuden a él, pero en la sentencia del juez de los muertos tiene que reconocer hasta qué profundidad se ha hundido: se convierte en esclavo de un antiguo liberto.

En la famosa nekya del canto XI de la *Odisea* (s. VIII a. de C.) se hace valer otra función del motivo muy distinta, resultante de una antigua identidad de catábasis y necromancia. Aunque también aquí la marcha al reino de los muertos aparece como acto valeroso, sin embargo no tiene carácter alguno de lucha y no significa superación de la muerte sino que brinda la ocasión para mirar abiertamente hacia el futuro, a través de las dotes proféticas de un muerto, y al mismo tiempo al pasado mediante la gran visión que se ofrece de los muertos. Estas perspectivas que se ofrecen hicieron de la nekya en adelante una parte esencial y significativa de la épica. † Ulises no baja al Hades, sino que por su sacrificio propiciatorio ofrecido a la entrada del Hades da lugar a que las almas suban y beban la sangre. Una vez que la buscada sombra de Tiresias le ha vaticinado el futuro, deja beber también a las otras almas, la de su madre y las de los héroes de la guerra de † Troya, que le cuentan sus destinos, hasta que el griterío de espíritus desconocidos que se acercan le hace huir. En la nekya más breve del último canto se trata no de la bajada de un mortal al Averno, sino de las almas de los pretendientes muertos de Penélope, que llegan al Hades guiados por Hermes y allí se reúnen con otras sombras. La *Eneida* (30-19 a. de C.) de Virgilio, imitación romana de la *Odisea*, tiene su nekya en el canto VI, en el que Eneas a ruegos de su difunto padre Anquises, que se le aparece en sueños, visita el Averno, cuya entrada es vigilada por la Sibila de Cumas, que predice el futuro al héroe, como Tiresias a Ulises. Con una rama de hojas de oro desgajada del árbol sagrado de Juno, Eneas puede entrar realmente en el Orco y pasando delante de mostruos, que rodean su camino, llega al Tártaro, donde están los condenados, y luego al Eliseo con los héroes del pasado, a donde Anquises le muestra el futuro de su raza. En la *Tebaida* (79/90) de Estacio hay, como en Homero, una evocación de los muertos, la tierra se abre y Manto, la hija de Tiresias, relata lo que ve. Además en el libro II Mercurio conduce la sombra de Layo al Averno, y en el libro VIII Anfiarao cae al Hades al abrirse súbitamente la tierra, precisamente a los pies de la pareja dominadora del Averno, que al final, sin embargo, le perdonan. En la epopeya *Púnica* (2.^a mitad s. I) de Silio Itálico, Escipión a

ejemplo de Eneas se dirige a Cumas, pero no baja sino que el Tártaro se abre a la manera de la nekya de Ulises, las almas se precipitan hacia fuera y Escipión las rechaza con la espada, hasta que la Sibila le predice el futuro, y a continuación se le ofrece un desfile de tropas de los futuros personajes eminentes de la historia romana. Aunque falta la visión de los muertos, también el cortejo de Alejandro, incluido en la *Novela de Alejandro* del Pseudo-Calístenes (s. III), que llega hasta el fin del mundo y recorre regiones intransitables y sombrías, en las que no brilla el sol, puede interpretarse como peregrinación del héroe por el Averno hasta los confines del Eliseo, que se le cierra. El poema didáctico de Parménides *Peri physeos/Sobre la naturaleza* (hacia 500 a. de C.) con un lenguaje épico y metafórico aprovecha el viaje del poeta a través del reino de las sombras hacia el de la luz únicamente como preludeo épico y para apoyar la autenticidad de su doctrina.

Si no puede incluirse en lo épico y falta la oposición entre héroes activos y reino de los muertos, el motivo puede reducirse a una acción pobre y rudimentaria en la que sólo se trata de describir el más allá. Como recurso expresivo es apropiado el relato de un resucitado, relato con el que Platón adornó el mito del más allá, utilizado también como conclusión en *Gorgias* y *Fedón*, para aumentar su credibilidad en el caso de la *Politeia* (hacia 370 a. de C.) y que ha conservado su puesto en los escritos platónicos hasta Plutarco (s. I/II, *De sera numinis vindicta*). Como forma que renuncia a esta fuerza probatoria se produjo la visión, sea de uno que sueña, tal como la ofreció Propertio (s. I a. de C., *Elegías*, IV, 7) en forma de sueño sobre la amada difunta Cintia, sea de un extasiado, tal como se presenta en Plutarco (*De genio Socratis*) como variante del mito del más allá antes mencionado. En creaciones poéticas del mito de † Deméter y Perséfone era fácil suponer una descripción del Hades como escenario de la acción, descripción a la que Ovidio renunció en las *Metamorfosis*, pero que Claudiano (*De raptu Proserpinae*, hacia 400) recogió con eficacia, al extremo de que influyó sobre todo en la formación del motivo en el Renacimiento.

De la difusión del motivo son testigos las transferencias al mundo animal, amablemente paródicas: así, cuando Ovidio en la poesía sobre la muerte del papagayo de Corinna hace una descripción del más allá del pájaro, o cuando el epilío pseudo-virgiliano *Culex* (s. I) describe el Averno a tra-

vés del espíritu de un mosquito matado por un pastor.

La bajada de Cristo a los infiernos se halla claramente en la tradición oriental de una concepción dualista del mundo. Su estancia de tres días «en el seno de la tierra» (*Mateo*, 12), predicha por él mismo, que tiene lugar en el tiempo que media entre la muerte y la resurrección y que en *Mateo*, 27, se indica sólo indirectamente con eclipse solar, temblores de tierra, desgarramiento de la cortina del templo, apertura de los sepulcros y resurrección de santos, ha entrado en el credo como dogma de fe («descendió a los infiernos») y desde la ordenación eclesiástica de Hipólito (princ. s. III) al menos ha conservado como acontecimiento bien precisado un lugar entre los actos salvíficos de Cristo. La fijación dogmática del descenso se basa en la idea de que el príncipe de la vida había bajado al Hades —al que estaba sujeto por su muerte corporal— y había liberado a las almas que allí moraban, sobre todo la del causante del pecado original, Adán. Esta ruptura del poder de la muerte no puede soportarla el príncipe del infierno; por eso Jesús tiene que penetrar con violencia y romper muros y puertas. Ante su proximidad los poderes del infierno sienten miedo del intruso desconocido y son avasallados por la sola mirada del Salvador. Por eso la muerte y la bajada a los infiernos no significan derrota, sino el comienzo del triunfo que consigue no ya el hombre que sufre, sino el Hijo de Dios.

En forma de himno aparece el descenso ya en las *Odas de Salomón* (1.ª mitad s. II), y un mito bastante completo se transmite luego en las *Actas de Tomás* (s. III). Base argumental de creaciones poéticas posteriores fue el *Evangelium Nicodemi* (hacia 425) con la asamblea infernal, el diálogo de Satán-Hades, que se interrumpe por la llegada de Cristo, las medidas de seguridad, la rebelión de las almas encerradas, el derrumbamiento de la fortaleza infernal, el encadenamiento de Satanás, que Cristo entrega al señor del infierno Hades, y la liberación de las almas con las que Cristo sube al cielo. Famosas representaciones himnicas del descenso proceden de Ambrosio (*Hymnus paschalis*, s. IV), Venancio Fortunato (*Himno de la cruz*, 2.ª mitad s. VI) y Juan Escoto Eriúgena (*Descensus ad inferos*, s. IX). Una antifona de la liturgia de la resurrección e himnos antitéticamente formulados constituyeron el germen de dramatizaciones que aparecen desde el siglo IX y que luego fueron ampliadas en el *Klosterneuburger Osterspiel*

(princ. s. XIII), en el *Osterspiel von Muri* (hacia 1250), en el *Redentiner Osterspiel* (1464) y en la *Augsburger Agende* (1482).

Para el desarrollo ulterior del motivo del descenso en la literatura europea hay que tener en cuenta la concurrencia de la concepción céltico-irlandesa de divinidades infernales que habitan en las colinas Sid, así como del mito germánico de Hel, diosa de los muertos dominadora en Niflheim. La leyenda germánica conoce, igual que la antigüedad oriental y la clásica, la bajada al infierno para liberar a un muerto (Snorri Sturluson, *Jüngere Edda*, 1222/30) y que realiza el hijo de Odín, Hermodr, a ruegos de Frigg, para devolver el muerto Baldr a los Ases, pero fracasa ante la condición que pone Hel de que todas las cosas del mundo tendrían que afligirse por Baldr: una mujer gigante, en la que se oculta probablemente Loki, rehúsa las lágrimas. El reino de Hel está rodeado de una verja y es preciso traspasar antes el puente de Giöll, que está custodiado por una mujer gigante, que, igual que los vigilantes del *Mito de Osiris*, pregunta por el nombre y jaza del recién llegado. También a la muerta Brunilda (*Helreidh Brynhildar* de la *Ältere Edda*) le cierra el camino una mujer gigante, ante la cual ella se justifica obstinadamente y a la que al final ordena sumergirse.

La literatura edificante cristiana de la Edad Media se sirvió de la variante de la visión, que con la descripción de los castigos infernales pretendía estimular a llevar una vida temerosa de Dios. Ya en Beda (*Historia ecclesiastica*, s. VII) un resucitado informa sobre el infierno, purgatorio y paraíso, y en la *Visio Tundali* (1149) se trata de una descripción que del infierno hace un caballero, anteriormente poco preocupado de la salvación de su alma que vuelve después de estar tres días como muerto y afirma haber visitado el más allá guiado por un ángel. La línea evolutiva de las obras de visión, difundidas sobre todo por Francia, nos lleva hasta el *Songe d'enfer* (s. XIII) de Raoul de Houdenc, en el que el poeta llega en sueños a través de los lugares alegóricos de los vicios y concupiscencias hasta el infierno, donde toma parte en un banquete infernal en el que el diablo se come a los pecadores, y hasta *Le Tournement Antechrist* (1235) de Huon de Méry, influido por él; es la descripción de un viaje al reino del diablo y de una lucha entre vicios y virtudes, en la que es derrotado el anticristo. Estas poesías alegóricas de sueños que tenían también la misión satírica de describir los castigos infernales de celebridades políticas, trivializaron el

motivo, pero constituyeron al mismo tiempo la base para la acción ambiental de *La Divina Commedia* (1306 a 1321) de Dante, que se puede considerar como coronación de este género y que pretendía, más allá de la intimidación y de la sátira, aclarar el plan divino de Salvación. Virgilio, probado conocedor del infierno por su *Eneida*, fue elegido por Dante como guía a través del infierno y purgatorio, donde las almas penitentes que se purifican cuentan al caminante sus destinos, como en los antiguos modelos, mientras que Lucifer, conforme a la tradición cristiana, se halla en lo más profundo del infierno y medio hundido en el suelo helado. Después de Dante se continúa la variante, que cada vez más opera con alegorías, por Guillaume de Digulleville (*Le Pèlerinage de la vie humaine*, hacia 1325; traduc. ingl. de J. Lydgate, *The Pilgrimage of Man*, hacia 1440), Jehan de la Motte (*Voie d'enfer et de paradis*, 1340) y Christine de Pisan (*Livre de chemin de long estude*, 1402). Todavía *Le Livre des visions fantastiques* (1542) de F. Habert, en el que Venus se aparece al autor y le hace bajar al Averno, pertenece, a pesar de su trama clásica antigua, a la tradición de las visiones del infierno.

En la literatura profana de la Edad Media predominó el aspecto aventurero del motivo, aspecto que pudo tomarse de la antigüedad con las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio y con las adaptaciones de las novelas de Tebas, de Troya y de Eneas. Además pervivía en la cortesana *Matière de Bretagne* el mito céltico del reino de los muertos, por ejemplo, en *Chevalier de la charrete* (1178/81) de Chrétien de Troyes, cuyo héroe Lanzarote penetra en el reino «dont nus estranges ne retourne», para sacar de allí a la raptada reina Guinièvre y a otras prisioneras del salvaje Maleagant; también en este Averno de procedencia céltica acechan peligros y tentaciones a lo largo del camino. De más colorido cristiano es la lucha de Wigalois (Wirnt von Grafenberg, *Wigalois*, 1202/05), imitada probablemente de un modelo francés, con el pagano Ruaz, — aliado del diablo. Wigalois llega durante el trayecto a una zona semejante al purgatorio donde hay un castillo que arde todas las noches y está habitado por las almas de los caballeros muertos, en cuyo interior arde igualmente un fuego infernal y que durante el día libran tristes torneos. También aquí la victoria del intruso cristiano sobre los enemigos diabólicos trae la redención —concebida desde un punto de vista meramente aventurero— de los que sufren.

Ya bajo el influjo de Dante se halla la epopeya popular franco-italiana *Huon d'Auvergne* (1341), cuyo héroe impide a su señor Carlos Martell llevar a cabo sus intenciones adúlteras, por eso es enviado por él al infierno para obligar a Lucifer a someterse y pagar tributo; se le ofrece como guía Eneas a través del llameante monte del infierno. La bajada de Eneas al Averno en las adaptaciones medievales de la *Eneida* se impregnó de elementos de creencias en milagros y de demonización cristiana de divinidades antiguas hasta tal punto que pudo hacerse de la Sibila de Cumas una — seductora diabólica (A. de' Mangabotti, *Guerino el Meschino*, hacia 1400; Antoine de la Sale, *Le Paradis de la reine Sibylle*, 1437/42).

Imitaciones reales del Averno antiguo en argumentos nuevos no surgieron sino en el Renacimiento, cuando se atrevieron los autores a transcribir el Hades antiguo sin prejuicios y la dictadura de los modelos clásicos exigía la adopción de la nekya como parte esencial de la epopeya. La fragmentaria epopeya *Africa* (1936) de Petrarca contiene la obligada bajada de Escipión al Hades, así como la *Franciade* (1572) de P. de Ronsard contiene la del hijo de Héctor, Francus, antepasado legendario de los reyes franceses, a quien la princesa cretense entendida en magias conduce hasta la entrada del Averno, donde le hace ver tanto las sombras de los héroes griegos como también a los reyes futuros de Francia. La siguiente obra que pertenece a la tradición épica, *Les Aventures de Télémaque* (1699) de Fénelon, cuyo héroe quiere buscar también en el Averno a su padre, encomienda la misión de guía a Mentor en figura de Minerva, conforme a las aventuras de Telémaco en la *Odisea*. La visión del averno, en la que Telémaco no encuentra a su padre, tiene por finalidad, como toda la epopeya, la educación del príncipe: Telémaco ve a los muchos soberanos malos en el infierno, a los pocos buenos en el Eliseo y reconoce la nulidad de los poderes terrenales. En uno de los últimos vástagos de la tradición virgiliana, *La Henriade* (1723) de Voltaire, no se tiene en cuenta a los habitantes del Averno de origen antiguo: San Luis es guía de Luis IV a través del cielo y del infierno y comenta la visión de tropas de futuras celebridades francesas.

A la bajada del Averno como episodio épico se añadió en el Barroco la catábasis como efecto escénico. Las numerosas dramatizaciones del argumento de Í Amor y Psique, del de Í Perséfone y sobre todo del de Í Orfeo, constantemente renova-

do desde la famosa ópera *Euridice* (1600) de O. Rinuccini/J. Peris, instauraron los nuevos medios de la tramoya para hacer visibles los lugares del horror. Sin embargo, junto a la atracción escénica pudo lograrse también una fusión espiritual de rasgos antiguos y cristianos cuando, como en Calderón (*El divino Orfeo*, 1663), la interpretación del mito como proyección del plan de Salvación conducía a una unidad funcional: el Orfeo-Cristo, matado por Lethe al intentar salvar a Euridice-Eva seducida y llevada por Lucifer a su reino, resucita de la muerte, penetra por la fuerza en el infierno y se lleva a la amada liberada en el barco de la vida y de la Iglesia.

El antiguo impulso secundario de utilizar el motivo de una manera satírico-paródica tenía que florecer de nuevo en una época en que se notaba la fatiga de más de tres siglos de argumentos y motivos antiguos. Es sugestiva, como en casos anteriores, la transferencia al mundo animal a través de J. Le-maire de Belges (*Épîtres de l'amant vert*, 1505), que hace que un papagayo, suicidado de pena por la ausencia de su señora, describa por carta el Averno, que él recorre guiado por Mercurio y cuyo juez de los muertos le traslada al Eliseo a causa de su pureza moral. Desde la perspectiva de un gigante, en cambio, el acompañante de Pantagruel, Epistemon (Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, novela, 1532-34), a quien le fue pegada de nuevo una cabeza recién cortada, da un informe, orientado en motivos antiguos, sobre su estancia en el reino de los muertos. En la comedia *Mélite* (1629) de P. Corneille se trata incluso de la visión de un demente, que se imagina estar ante el juez de los muertos, confiesa sus infamias y finalmente acepta también arrepentido los castigos que se le imponen. El calvinista A. d'Aubigné (*L'Enfer*, hacia 1600) recurre a la utilización, ya usual antes de Dante, de la visión del infierno para difamar a los adversarios, ya que caracterizaba a sus enemigos religiosos mediante la descripción de sus castigos en el infierno, un recurso predilecto también en la época posterior (G. B. Lalli, *Enéide travesti*, 1663; P. Scarron, *Virgile travesti*, 1648-52). La perversión de trama motivica mediante una orientación frívola o al menos galante llega desde A. Hardy (*Le Ravissement de Proserpine par Pluton*, 1626), pasando por los hermanos Perrault (*L'Enéide burlesque*, 1649) y Ch. Coypeau Sieur d'Assouci (*Le Ravissement de Proserpine*, 1653), hasta el famoso ballet-tragicomedia *Psyché* de Molière/Corneille/Quinault/Lulli (1671), en el que la prota-

gonista conducida al Tártaro por Venus encuentra allí a sus antiguos amantes, que han perdido la vida por causa de ella. También A. Hardy operó en *Alceste ou la fidélité* (1602) con la disonancia cómica entre el tema tradicional y el comportamiento impropio de los personajes, el miedo de Plutón a Heracles, que discute con él sobre el canje de Alceste por un condenado cien veces a muerte; y en la famosa epopeya cómica de A. Poe *The Rape of the Lock* (1714), en la que se trata de la devolución de un bucle de mujer cortado indebidamente, todo el aparato mítico-heroico, junto con la obligada bajada al Averno, está proyectado sobre el plano de la comedia galante. La línea puede extenderse hasta el poema de P.-J. de Béranger *La Descente aux enfers* (1812), que describe una alegre vida de placeres en el infierno y al diablo como un amable anfitrión, y hasta la parodia del Hades en la opereta de J. Offenbach *Orpheus in der Unterwelt* (1858), que culmina en la delirante fiesta dada por Plutón para los dioses visitantes.

Un tardío grupo especial de la utilización satírica de motivos sobre el Averno lo constituyen los diálogos de muertos, puestos de moda a finales del siglo XVII, basados en los *Mortuorum dialogi* (s. II) de Luciano, pero que no contienen propiamente ninguna bajada al Averno, sino que emplean el escenario del Hades como marco ambiental de las conversaciones, sin embargo satisfacen uno de los decisivos intereses por el motivo, ya que hacen declaraciones sobre los destinos de los muertos. El género tiene en N. Boileau-Despréaux (*Dialogue des héros de roman*, aparec. en 1665, impreso en 1713) carácter satírico-literario, en Fontenelle (*Dialogues des morts*, 1683) tiene un carácter general satírico de la época y en Fénelon (*Dialogues des morts*, 1700-18) una función de espejo de príncipes. El apéndice de Fontenelle *Jugement de Pluton sur les Dialogues des morts* describe el efecto de su obra en el Averno, la ira de Plutón y la audiencia del juez de los muertos.

La curiosa combinación de concepciones cristiano-orientales y clásico-antiguas sobre el más allá, combinación que deparaba al motivo una amplia escala de variantes, se ha conservado también en los tiempos modernos. De todos modos el interés por el cuadro sombrío de la visión dejó paso al interés por el sentido y función de una bajada al Averno, que por ejemplo en el relato *The History of Caliph Vathek* (1786) de W. Beckford se apoya en la obcecada impertinencia de un impio,

que en consecuencia es castigado, pero en muchos casos tiene un significado de catarsis. La visión que tiene Orestes del Hades (Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, drama, 1787) y que impulsa su espíritu a la locura atormentado por los remordimientos de conciencia, haciéndole creer que se ha alojado ya en el reino de los muertos, es una conmoción terapéutica, en la que Orestes, sacudido por las Furias, ve reconciliados a sus antepasados y se siente liberado de la maldición de su raza; el pensamiento cristiano de la redención está fundido en la situación clásica antigua. La vieja fábula del rescate de un muerto la renovó Goethe en *! Fausto* (*Faust*, II, 1832), que quiere devolver a Helena a la vida, lo que en sentido superior tiene por objeto una conciliación de contrastes espirituales. La sibilista Manto, que ya tenía en Estacio esta función, es una mujer sabia: «Aquí ennegrecí un día a Orfeo; ¡utilízalo mejor! ¡Adelante! ¡Ánimo!» Antes, al rescatar la sombra de Helena para goce del emperador, ideó Goethe un Averno propio, muy discutido, el reino de las madres, que habitan en lo no hollado ni hollable, no suplicado ni suplicable, y de las que Fausto dice al volver: «En torno a vuestra cabeza se ciernen las imágenes de la vida, móviles sin vida. Lo que una vez estuvo en todo su brillo y esplendor, se mueve allí; pues quiere ser eterno. Y vosotras, fuerzas omnipotentes, lo distribuís en el toldo del día, en la bóveda de las noches.» Un reino, pues, no de almas reales, sino de imágenes, de sombras de lo que ha sido, ni infierno cristiano ni Hades pagano. También el *! Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, novela, 1802) baja al reino de los muertos para buscar a Matilde, que le habían arrebatado; la indicación de los capítulos *Ein Kloster* o *Der Vorhof* de la segunda parte fragmentaria de la novela hacen referencia, a tono con el conjunto del tema, a la tradición cristiano-medieval. El mismo supuesto ideológico es válido aún, cien años después, para P. Claudel (*Le Repos du septième jour*, drama, 1901), cuyo emperador asiático-oriental baja al Averno para restablecer el orden en la tierra amenazado por la subida de los muertos, se concibe como «precursor» del «sacrificio suficiente», cierra las puertas del mundo de los muertos y saca a los hombres de sus errores. Motivos de Dante e impresiones producidas por ciudades contemporáneas destruidas por las bombas se funden en la ciudad en ruinas —que representa una especie de purgatorio— de H. Kasack (*Die Stadt hinter dem Strom*, novela, 1946) y cuyo explorador y cro-

nista experimenta en sí una verdadera catarsis y partiendo de la interpretación de los muertos desarrolla una interpretación de los vivos.

La actualidad que cobró el motivo de la bajada al Averno —motivo que abre la frontera entre esta vida y el más allá en la época del psicoanálisis, de la filosofía existencial y del surrealismo— se revela sobre todo en las frecuentes adaptaciones del argumento de *! Orfeo* (J. Cocteau, drama, 1926; filme, 1949; Sem Benelli, drama, 1928; J. Anouilh, drama, 1941; A. Modena, drama, 1951; V. Mello de Moraes, drama, 1956, y según él, el filme de M. Camus, 1958), pero también la marcha de *! Fausto* al infierno aparece, en una nueva interpretación (L. Durrell, *An Irish Faust*, drama, 1963), como una especie de marcha al sacrificio, que tiene por objeto aniquilar el símbolo de poderíos atómicos, y aunque lo logra no puede excluir al diablo, que constantemente reaparece. No tan vinculados con la función catártica del motivo están los simbólicos viajes al Hades, desarrollados a partir de la idea de una alianza de belleza, eros y muerte, en los relatos de Th. Mann *Der Tod in Venedig* (1913) y *Die Betrogene* (1953), viajes que, emprendidos con la fe en una nueva felicidad en ciernes, aparecen claramente ligados a lo subterráneo y no consiguen ya sus objetivos terrenales.

O. H. Moore, «The Infernal Council» (*Modern Philology*, XVI y XIX), 1918/19 y 1921/22; J. Kroll, *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*, 1932; E. Krause, *Antike Unterweltbilder in der französischen Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts*, tesis, Kiel, 1950; E. Heydenreich, «Eros in der Unterwelt» (en *Interpretation und Vergleich, Festschr. W. Pabst*), 1972.

Visita de Dios a la tierra.—En diversos territorios del espacio cultural indogermánico surge —generalmente en relación con el mito del paraíso o el de la Edad de Oro (— Arcadia)— la idea de que en los primeros tiempos de la Humanidad Dios y los dioses vivieron en comunidad con los hombres. En el *Génesis* del *Antiguo Testamento* se describen como acontecimientos corrientes los encuentros y conversaciones de Dios con Adán, Noé y en principio también con Abraham; Dios se pasea entre los hombres como entre amigos y no se sirve de ningún cambio de forma. Los antiguos poemas religiosos indios del *Rigveda* (milenio II a. de C.) revelan la convicción de que los seres celestiales asisten como invitados al banquete sagrado de la tierra y son llamados y celebrados mediante poe-

sías, de modo semejante a como en la *Odisea* (s. VIII a. de C.) Alcinoos, rey del legendario y complaciente pueblo de los feacios, «cercano» a los dioses, informa que los dioses aparecían, «cuando les saludamos con la magnificencia solemne de las hecatombes», en «figura visible», se sentaban entre los feacios y participaban en su banquete. Característica de la época heroica que se describe en Hesíodo (*Los trabajos y los días*, 700 a. de C.) es la convivencia de animales, hombres eternamente jóvenes y dioses, de los cuales se dice también aquí que comían en las mesas de los hombres. La hospitalidad y comensalidad de la antigüedad, que también Pausanias menciona (*Periégesis de Grecia*, VIII, 2.ª mitad del s. II), no cesaron sino cuando los hombres se degeneraron en la inmoralidad, análogamente a como, según el Antiguo Testamento, la perversión de los hombres parece haber motivado que Dios se separara de ellos y se comunicara con ellos sólo en visiones y mediante embajadas angélicas. En relación con la destrucción de Sodoma, Dios se aparece por primera vez en figura impropia, humana, tanto a Abraham como a Lot.

También la imagen de Dios paseándose en figura humana por la tierra es, según J. Grimm (*Deutsche Mythologie*, 1835) una herencia común indogermánica. Sirve para acentuar el poder divino y sobre todo aclarar hechos prodigiosos o difícilmente comprensibles como el premio o castigo con que respondían los dioses. Como característica de las divinidades que aparecen en figura humana destaca Grimm que su paso es más rápido que el de los hombres y se asemeja al deslizarse de una estrella fugaz o al vuelo de un ave cuando los dioses abandonan de nuevo la tierra y no quieren ocultar más tiempo su identidad, adquieren una talla sobrenatural, huyen en figura de ave o desaparecen súbitamente. Lo peculiar de la aparición de Ulises hace concebir a Alcinoos, como más tarde a uno de los pretendientes, la sospecha de que en él pueda albergarse un dios. Los germanos creían que Wotan bajaba a la tierra como ayudante y consejero o aparecía como jinete nocturno y que Thor se mezclaba entre los invitados de una boda.

La omnipresencia y omnisciencia de Dios enseñada por la Iglesia cristiana hace sin duda superfluo un peregrinar de Dios por la tierra, pero la creencia popular cristiana se atenía más al hecho de que la religión cristiana se apoya en la encarnación humana y venida de Dios a la tierra, que Cris-

to se apareció en figura humana después de su muerte a sus discípulos, que la Iglesia anuncia el retorno de Cristo y que tanto el *Antiguo* como el *Nuevo Testamento* hablan de apariciones de ángeles en figura humana. La fe en una nueva venida de Cristo, sobre todo en la época de Pascua y Pentecostés, era tan viva, por ejemplo en la Iglesia oriental, que todavía en el siglo pasado ningún ruso podía negar a un caminante el derecho de hospitalidad durante las semanas en cuestión.

Naturalmente que en el mito y en la literatura tiene también su importancia la presentación natural de dioses y mensajeros de los dioses, que luego tiene únicamente la tan discutida función del *Deus ex machina* y a la que le falta el encanto dialéctico del Dios disimulado así como la ambigüedad e incertidumbre del mensaje de los dioses que se manifiesta en la → visión o en el → sueño.

La visita de un dios a la tierra estaba motivada a menudo por una relación amorosa con el hombre; un ejemplo lo ofrece ya un himno (10,95) del *Rigveda* con el diálogo del rey Purūravas, que trata de convencer a su esposa huida para que vuelva, y de la divina ninfa Urvaśī, que se niega fría y burlonamente, situación que puede completarse en la plena acción fabulosa partiendo del comentario del *Shatapatha-Brahmana*: El matrimonio temporal, condicionado de antemano por la celestial esposa, fracasa a pesar del embarazo de Urvaśī ya que ésta pertenece al mundo de los semidioses y se hastía de la convivencia con los hombres. De la veleidosidad diablesa del mito, un drama de Kalidasa (*Urvaśī*, s. V) hizo una bailarina celeste perdidamente enamorada que es desterrada a la tierra hasta que haya dado a Purūravas un hijo, pero oculta el nacimiento para no tener que volver al cielo. En el momento del descubrimiento y reconocimiento del hijo parece inevitable la separación, pero el dios Indra permite a Urvaśī, como premio por las proezas de Purūravas, permanecer en la tierra hasta el final de la vida de éste. La relación amorosa entre Dios y el hombre falta como posibilidad mental en las religiones monoteístas. Por eso cuando el poeta rumano M. Eminescu (*Héspero*, narración en verso, 1883) tres mil años después del mito indio estableció una incompatibilidad parecida entre el cielo y la tierra con igual pesimismo frente a la mujer, a la que aquí por cierto se le adjudicaba la parte terrenal, el dios amante fue reemplazado por el semidivino lucero vespertino, el cual, autorizado por el Creador a ir a la tierra para poner a prueba a la hija del emperador, encuentra a la amada en los

brazos de un paje, vuelve huyendo a su lugar del firmamento y permanece en adelante insensible a los ruegos anhelantes de ella.

La variante del pacto amoroso entre un dios y el hombre sirve para demostrar el origen divino de un héroe (→ origen desconocido, El). La mitología griega atribuyó sobre todo a Zeus estas relaciones amorosas y la paternidad de famosos héroes. Así, se acerca en figura humana a Semelé (*Biblioteca*, s. I), hija de Cadmo, y le promete cumplir todo lo que desee; sin embargo, cuando Semelé, por consejo de la celosa Hera, pide que Zeus se le aparezca en figura divina, llega éste en su carro entre relámpagos y truenos, lanza al aposento de Semelé el rayo, con el que ésta se abrasa y agonizante trae al mundo un niño seismesino, que Zeus arrebató del fuego y se lo cose, hasta cumplir el plazo de nueve meses, dentro del muslo, del que luego «nace» el dios Dionisos. El deseo de atestiguar el origen divino y la misión divina del combatidor de plagas † Heracles, predomina claramente aún en la exposición anterior de Hesíodo sobre la noche amorosa de Zeus con Alcmena, la mujer de † Anfitrón, y Plauto fue el primero que hizo de la noche mítica de bodas una comedia del doble (*Amphitruo*, 207/01 a. de C.) al idear la transformación de Júpiter en figura de Anfitrón y hacer de Alcmena una inocente desprevenida que sólo es «seducible» por su marido y siguió siéndolo en la historia del argumento, hasta que H. v. Kleist (*Amphitryon*, comedia, 1807) puso a la hasta entonces irreproachable ante la prueba de que el dios quiere ser amado por sí mismo y ella debe decidirse entre el dios y el esposo. Sin conocer esta variante, el llamado pseudo Calístenes, oriundo probablemente de Alejandría, autor de la Novela de Alejandro (s. III), con el fin de divinizar a su héroe, apenas podría haber asignado a éste un dios como padre, a saber, el último faraón Nectanebo, que huyó de Persia a Macedonia y allí en figura del rey Filipo tuvo con la mujer de éste, Olimpia, a Alejandro.

En la mitología germánica falta la variante de la relación amorosa entre un dios y el hombre y tampoco la representación de un padre divino, tronco de generaciones de reyes, se ha concretado en la formación de una narrativa. Sin embargo la *Rígs-thula* —tal vez de influencia irlandesa— de los *Ed-da* (s. IX-XII) calificaba como divino el origen de las clases sociales, al hacer que el dios Heimdall en una excursión a la tierra, mientras se hospeda en casa de tres matrimonios, engendra en las respecti-

vas mujeres a los padres fundadores de los siervos, de los hombres libres y de la nobleza. La unión amorosa y su fruto quedan sumergidos en una moderna media luz de incertidumbre en la novela *La Sibila* (1956) de P. Lagerkvist, cuya sacerdotisa delfica se ha encontrado en el amado hijo del vecino tal vez con un ser superior, pero sobre este encuentro tampoco encuentra explicación alguna a través del hijo no heroico sino deficiente mental; de todos modos desaparece éste misteriosamente y sin dejar rastro, como desaparecen según la tradición del motivo los seres divinos.

Otros mitos hacen que los dioses en figura humana intervengan en los destinos terrenales para ejercer una función tutelar. Homero (*Iliada*, s. VIII a. de C.) fue el primero que desplegó el motivo de los dioses que toman partido sobre los ejércitos terrenales beligerantes y esto se constituyó en modelo para la epopeya. Los dioses, sin embargo, no sólo dirigen desde el Olimpo, sino que bajan a la tierra para asistir a los combatientes. Cuando el anciano Príamo atraviesa de noche las líneas enemigas para pedir a Aquiles el cadáver de su hijo, le sale al encuentro en figura de adolescente el dios Hermes por orden de Zeus, se hace pasar por vasallo de Aquiles y se ofrece como guía y protector. La protección de Hermes ha sido profetizada a Príamo; en la reacción del rey se hace perceptible la sospecha de que el joven ha venido por encargo superior, y no muestra extrañeza cuando Hermes descubre su identidad ante la tienda de Aquiles. Mucho más eficaz es la función protectora de Atenea para Telémaco en la *Odisea*. Se aparece en figura de Mentos de Tafos, huésped de Ulises, en el palacio de éste, para animar a Telémaco a buscar a su padre, y después de cumplida la misión sale de allí volando como un pájaro a través de la chimenea; Telémaco sospecha que ha hablado con una deidad. Aún más atractiva se hace Atenea poco después en el papel de Mentor, el mayordomo; como tal equipa ella una nave para Telémaco y le acompaña en su viaje. Un ejemplo de ángel tutelar y que repercute en la literatura cristiana es el arcángel Rafael (*Libro de Tobías*), que en figura de un joven acompaña por orden de Dios al joven Tobías a Media, donde éste debe cobrar una deuda por su padre: el desconocido acompañante da consejos a Tobías, le ayuda a lograr un buen matrimonio, le conduce de vuelta a casa de su padre y hace que cure a éste de cataratas. Cuando padre e hijo le ofrecen en agradecimiento la mitad de su propiedad, éste se revela como emisario de Dios. La

Völsungasaga germánica (hacia 1260) muestra a Odín como dirigente de una raza que se vanagloria de tener su origen en él: se aparece como hombre anciano con una capa azul descolorida, pantalones de lienzo y un gran sombrero de ala ancha en el vestíbulo del rey Wolsis y hunde en el árbol la espada que sólo el hijo de éste, Sigmund, es capaz de extraer; más tarde recoge como barquero el cadáver de Sinfjötli, hijo de Sigmund, y desaparece con él en el agua, de modo que Sigmund sabe que ha sido el mismo Dios quien ha ido a recoger al descendiente; señala el final a su héroe enfrentándose a él en combate y haciendo que se rompa la espada tiempo atrás prestada, y aconseja al otro hijo de Sigmund, Sigurd, en la primera correría de éste encaminada a vengar a su padre. En la Edad Media cristiana una de las más sugestivas leyendas, la de la sacristana † Beatriz, confirió a la misma Virgen María el papel de ángel tutelar haciendo que ésta asumiera la figura y cargo de la monja escapada hasta que ésta vuelve arrepentida al cabo de los años y cambia el puesto con su suplente sin que la abadesa ni las hermanas lleguen a conocer el pecado de la sacristana. Al acompañante de Tobías recuerda el ángel que Th. Mann (*Joseph und seine Brüder*, novela, 1933-43), aunque con no mucha transparencia, incorporó en el argumento tradicional como personaje de encuentro del joven † José cuando éste va hacia sus hermanos y más tarde a Egipto.

La función más frecuente que posee la visita de los dioses a la tierra es la de probar a los hombres, en especial su complacencia y hospitalidad y según eso recompensarlos o castigarlos. Los mitos que demuestran la actividad judicial de los dioses parecen claramente formados ex posteriore para explicar catástrofes. Mientras que el mito del diluvio del *Antiguo Testamento* parte aún de la idea de una estrecha convivencia entre Dios y el hombre, en virtud de la cual el Señor conoce a Noé y le salva sin ponerle a prueba, aparece, con motivo de las aberraciones de Sodoma, como un distanciado examinador del anciano Abrahán y de Lot. Puede interpretarse la aparición de los tres hombres frente a Abrahán en el sentido de que Dios ha tomado la figura de los tres o que sólo es uno de los tres, de los cuales dos prosiguen luego el camino hasta Sodoma a casa de Lot; pero lo que está claro es que se pone a prueba la hospitalidad de Abrahán con los tres hombres, a los que agasaja, y su fe —y la de Sara— en la promesa de un hijo, promesa que a los dos ancianos

les parece tan inverosímil que no pueden menos de sonreír o sospechar que el heraldo es un ser superior; sin embargo Yahvéh no revela su identidad sino cuando quiere explicar a Abrahán los antecedentes de Sodoma y tampoco los dos ángeles se dan a conocer a Lot más que cuando han comprobado su hospitalidad, por causa de la cual quiere incluso sacrificar la inocencia de sus hijas, y entonces llevan a cabo imperiosamente la salvación de la familia. Es posible que la trinidad algo difusa de la aparición de Dios ante Abrahán se pueda explicar con la adaptación monoteísta de una narración mítica de raíz politeísta, como la narración, conservada en los *Fasti V* (2-8 d. de C.) de Ovidio y con variantes también en otros autores antiguos, sobre el agasajo de que son objeto los tres dioses caminantes, Júpiter, Neptuno y Mercurio, por parte del pobre labriego Hirino, al que en agradecimiento se le concede un deseo y de manera prodigiosa se le hace obsequio del heredero anhelado, aunque no posea mujer. También se promete como agradecimiento un hijo postrero a un hombre hospitalario en el himno homérico que trata de la peregrinación de † Ceres en busca de su hija por el mundo humano, en el que a la hospitalidad, a la simpatía, a la indiferencia y a la burla corresponde ella con la recompensa o el castigo. Mientras que en estos mitos el hijo prometido representa una relación con la historia de Abrahán, en la narración de Ovidio sobre † Filemón y Baucis (*Metamorfosis*, VIII, 2-8 d. de C.) reaparece el castigo junto con la salvación de los que se han acreditado de «piadosos». Las mil casas de Frigia en las que Júpiter y Mercurio pidieron inútilmente alojamiento son destruidas al final por una inundación, pero al pobre matrimonio que les agasajó con lo mejor que poseía lo recompensan salvándolo de las aguas y concediéndole un deseo: Filemón y Baucis podrán servir como sacerdotes hasta el final de sus días en el templo en que se ha convertido su choza y luego morirán ambos a la misma hora. Así como Yahvéh quiere convencerse de la perversidad de los sodomitas, así Dionisos prueba (Eurípides, *Les Bacantes*, 405 a. de C.) a la familia real tebana emparentada con él y castiga al rey Penteo, que se niega a dar culto a Dionisos, con una muerte cruel, y así Zeus se presenta a Licaón de Arcadia (*Biblioteca*, s. I) para formarse una idea de su perfidia: Licaón y sus hijos sirven carne humana al desconocido huésped, quien a consecuencia de ello se encoleriza, los mata a todos con su rayo y asola el país con el diluvio de Deucalión. Esta narración, que reúne

las características de los mitos de Sodoma y del diluvio, se halla detallada en Ovidio (*Metamorfosis*, I) y frente a la veneración del pueblo ante el Dios que anuncia su presencia mediante signos contrasta la incredulidad de Licaón, que pretende comprobar la divinidad del huésped, siendo más tarde convertido por éste —aquí sigue Ovidio una tradición anterior— en un lobo. Como Higino (*Fabulae*, 176, s. II) incluye la circunstancia de la seducción de la hija de Licaón por Zeus, aprovecha él precisamente el plato de carne humana para poner a prueba de manera tan infame la divinidad del forastero, que aquí sólo es tomada en cuenta por los hijos de Licaón. Una variante sánskrita del complejo motivico se ha conservado en una traducción china, la descripción de un viaje de Hiouen-Tsang del 648. Los habitantes de una ciudad son insensibles a la doctrina de Buda, cuya estatua llega a ellos volando por el aire, y se muestran poco hospitalarios con un forastero adicto a Buda y por orden del rey lo entierran vivo. Sólo un adorador secreto de la estatua es el que hospeda al piadoso y advierte inútilmente a sus amigos y familiares de la tempestad de arena anunciada como castigo, de la que sólo él se salva. La mitología germánica (*Reginmál* de los *Edda*, s. IX-XII) conoce la tríada de dioses caminantes en la figura de Odín, Hoenir y Loki, cuyo hospedaje en casa de Hreidmar provoca una tragedia de — sed de oro con parricidio y fratricidio y constituye un incentivo para la leyenda del tesoro en las variantes nórdicas del argumento de los *† Nibelungos*.

En el mundo cristiano surgieron en varios lugares narraciones en torno a *†* Jesús que camina por la tierra solo o acompañado de discípulos, pone a prueba el espíritu servicial de los hombres y recompensa a los buenos. En lugar de Cristo puede aparecer también un ángel o Dios mismo. San Oswald, de la legendaria epopeya medieval (*Sanct Oswald*, hacia 1170), es probado en su misericordia por Cristo, que se aparece en figura de mendigo a la mesa del piadoso rey y le pide dádiva tras dádiva y finalmente tierra y mujer. El Salvador, dándose a conocer, le devuelve todo a quien así acredita simbólicamente las virtudes monacales de pobreza, castidad y obediencia; en la narración medieval tardía *Rittertreue* cumple la función de Dios, que pone a prueba el espíritu de sacrificio, el alma de un difunto, que se aparece en figura terrenal y luego desaparece como un ángel dando las gracias y la bendición. Una leyenda polaca habla del alde-

ano Piast, que acoge amablemente a dos mensajeros celestiales que se acercan a él en figura humana, mientras que son rechazados por el rey Popiel, por lo que éste en castigo es devorado por los ratones en tanto que los descendientes del aldeano, de acuerdo con la profecía de los mensajeros celestiales, llegan a ser reyes de Polonia. En el cuento de Grimm *Die weiße und die schwarze Braut* el dios caminante castiga con la fealdad a una aldeana y a su hija, que no le indican el camino, y recompensa por su ayuda a la hijastra dejándola elegir tres deseos que ella utiliza sabia y piadosamente. Un grupo de estas leyendas, que en alemán está representado por ejemplo en *Nachtbüchlein* (1558 sigs.) de V. Schumann con *Eine Fabel von Christo und Sanct Peter auch einem faulen Bauernknecht und einer endtlichen Bauernmagd*, quiere justificar el orden divino del mundo por cuanto que el Dios caminante recompensa la ayuda de la valiente muchacha casándola con el perezoso y tosco criado: «Así está dispuesto por Dios y así tiene que ser en el mundo, que se junte el perezoso y el diligente».

Este cometido de una teodicea lo cumple de forma sutil la variante designada como narración del ermitaño y el ángel y que ha desarrollado una historia argumental propia. Un ángel viene a la tierra con el fin expreso de prevenir al hombre contra un precipitado juicio y condena del régimen divino y enseñarle que aun acontecimientos aparentemente injustos son justos y razonables en virtud de la omnisciencia de Dios. La variante es, en su núcleo ideológico, probablemente de origen judaico-talmúdico y, en la forma adecuada al presente esquema del motivo —con Moisés en el papel del que recibe la enseñanza—, se narra por primera vez en el *Corán* (610/632), al que se adaptó bien debido a su actitud fatalista. Luego, con orientación cristiana se encuentra sobre todo en una redacción medieval de la *Vitae patrum* (s. V) con la figura del ermitaño que en razón de las injusticias vividas sale al mundo para indagar las razones de los inexplicables consejos de Dios. Dios le da por compañero a un ángel en figura humana, que en una serie de personas que ofrecen alojamiento por la noche a los caminantes comete injusticias manifiestas que luego resultan, sin embargo, justas sentencias de Dios: el ángel recompensa enviando aparentemente la desgracia; castiga delitos pasados e impide los venideros. En el curso de la tradición del argumento se inventaron nuevos actos del ángel, siguiendo el esquema de los anteriores, y su

objetivo es progresivamente la salvación espiritual de los afectados (Jacques de Vitry, *Exempla*, princ. s. XIII; *Gesta Romanorum*, hacia 1330; J. Pauli, *Schimpf und Ernst*, 1522). Un poema francés del siglo XIII (*De l'Hermite qui s'accompagne à l'ange*) desarrolló el carácter de tensión de la acción hasta el punto de que tampoco el lector descubre hasta el final que el acompañante del ermitaño es un ángel. En esta forma adoptaron el motivo más tarde Th. Parnell en el poema *The Hermit* (1721) y Voltaire en su primera novela, optimista con escepticismo, *Zadig ou la Destinée* (1747), en la que el motivo se reintegró a su ambiente oriental —si bien ironizado— y aparece en el contexto más amplio de una novela educativa. Cuando Zadig por causa de unas experiencias corrientes desespera de la sabiduría de la Providencia, le acoge un ermitaño cuyos actos le ponen furioso, pero luego se da cuenta de que en el sentido de la Providencia eran razonables. Puede incluso discutir con el ángel sobre otras posibilidades de solución, es instruido por éste en el sentido de la teodicea de *An Essay on Man* (1733) de Pope y, una vez interrumpido su objetante «pero» por el viaje del compañero al cielo, se somete a la sabiduría de la Providencia y acto seguido su vida toma un rumbo feliz.

La dialéctica de todas estas pruebas dispuestas por los dioses se basa en que en realidad van encaminadas a examinar el comportamiento del hombre para con el prójimo, dado que el examinado no sabe que el personaje del encuentro es un dios. Sólo después de la prueba se descubre su origen divino, y luego con frecuencia deja elegir al mortal uno o varios deseos. En una de las fábulas de Fedro (30/50) esta concesión de deseos por parte de Mercurio al parecer no es más que un encubierto castigo por el mal hospedaje que le dan dos mujeres, cuyos necios deseos prevé el dios: una desea que a su bebé le crezca la barba lo antes posible, y la otra, una ramera, desea que todo lo que ella toque le siga. La barba que crece inmediatamente al niño hace que la ramera tenga que sonarse la nariz de risa, por lo que la nariz sigue a su mano y se alarga hasta el suelo. En la mayoría de los otros casos la asociación del motivo de la visita a la tierra con el fabuloso motivo muy frecuente del deseo hace que se continúe poniendo a prueba al hombre, que no siempre resulta tan ejemplar como se le halló por causa de su hospitalidad. La ocasión del deseo descubre casi siempre, de modo distinto a como sucede en Hirino o en Filemón y Baucis, las debilidades y necedades del hombre, de modo

que el regalo divino redunde en perjuicio suyo. Por eso el segundo y tercer deseo con frecuencia han de utilizarse para eliminar de nuevo el perjuicio que el primero ha ocasionado; especialmente cuando dos esposos riñen, al deseo del uno sigue el contradeso del otro y el desear se convierte en maldecir, como sucede en el poema de M. Prior (1664-1721) *The Ladle*, elaboración del viejo cuento de los tres deseos. En esta variante se adaptó también la evolución ulterior moderna del argumento de Filemón y Baucis. Otras narraciones fluctuantes pretenden demostrar que la concesión del mismo regalo divino a hombres de diverso carácter no produce la misma ventura y que copia externa de una buena acción no reporta provecho alguno a quien sólo la hace por la recompensa. Según una leyenda budista, fijada en China, en sus peregrinaciones Buda prometió a una piadosa mujer que lo que ella comenzara tendría que continuarlo hasta la puesta del sol, y ella en consecuencia mide un gran tesoro de lienzo. La vecina recibe a sus ruegos la misma promesa, sin embargo, antes de comenzar con el lienzo, derrama primero agua a los cerdos y tiene que continuar con esta actividad hasta el atardecer. A este tipo pertenece el cuento de Grimm *Der Arme und der Reiche*, que en el caso del hombre rico, que quiere tener las mismas oportunidades que su vecino pobre, opera de nuevo con el rasgo de los tres deseos desperdiciados.

Con la frase «Castigue o perdone, tiene que ver con humanidad al hombre» resumía Goethe en el argumento, madurado al cabo de los años, de la «leyenda india» *Der Gott und die Bajadere* (baila, 1798) la situación del motivo y asociaba al mismo tiempo el factor de la prueba con el de la relación amorosa entre Dios y el hombre, convirtiéndose aquí el amor en prueba. La bayadera acredita su auténtica unión con el huésped muerto asumiendo voluntariamente la muerte en la hoguera de las viudas indias, y así, purificada por las llamas —no, como en la fuente de Goethe, salvada por el Deus ex machina vivificado a tiempo—, puede entrar con él en el paraíso.

En general la visita de los seres celestiales a la tierra va encaminada en la literatura moderna a probar el abandono de dios por parte del hombre. Este significado tienen por ejemplo las diversas representaciones del retorno de Jesús, como en F. M. Dostoievski *Legenda o Velikom inkvizitore / El gran Inquisidor*, en *Bratia Karamazovy / Los hermanos Karamazov*, novela, 1879-80) y en M.

Kretzer (*Das Gesicht Christi*, novela, 1897). El dolor que Dios siente por su creación distanciada de él lo expresaron E. Barlach (*Die Sündflut*, drama, 1924) y J. Giraudoux (*Sodome et Gomorrhe*, drama, 1943) en argumentos tomados del Génesis. En Barlach, que describe a Dios como un — mendigo que anda con muletas viendo y reprobando su mundo, se trata de justificar la crítica del tentador Calan, quien al final reconoce a Dios en la profundidad de su desgracia y cuyos descendientes pueden sobrevivir junto con los de los piadosos en el arca de Noé. En Giraudoux se trata sobre todo de la desavenencia de la pareja humana instituida por Dios, pues el ángel en su busca de la pareja perfecta sólo encuentra al hombre en su aislamiento. También aquí se comprueba que la maldad, en este caso el conflicto entre hombre y mujer, sobrevive al castigo. F. Dürrenmatt asoció la fábula de su comedia *Ein Engel Kommt nach Babylon* (1954) con otro símbolo bíblico de la infidelidad humana para con Dios, la construcción de la torre de Babel. Por causa del regalo celestial de una muchacha pura traída por un ángel a Babilonia, nadie quiere renunciar a los bienes de este mundo y menos que nadie el rey Nabucodonosor, quien, disfrazado de — mendigo, se ha ganado el amor de la muchacha. Sólo el auténtico mendigo Akki, que es el más humilde y el más pobre, se hace acreedor al don celeste, porque rechaza posesiones y dignidades; Nabucodonosor construye por despecho la torre babilónica.

Con una mayor inclinación a favor del hombre se siente el abandono de Dios por parte del mundo en *Un juego de fantasía* (1902, el *Preludio* de 1906) de A. Strindberg; la hija del dios Indra obtiene de su padre permiso para bajar en figura humana a la tierra, para ayudar a los habitantes de la tierra que se quejan de su destino. Palpa la desesperada situación humana y regresa sin resultado para interceder a favor de los hombres ante su padre. A un planteamiento parecido encuentra B. Brecht una respuesta aún más crítica (*Der gute Mensch von Sezuan*, drama, 1942), pues justifica la actitud de los hombres frente a las falsas pretensiones de los dioses demostrando que la mujer de la vida Shen Te sólo puede disfrutar del regalo de los dioses a ella deparado en agradecimiento por su hospitalidad cuando ella asuma, al menos temporalmente, el papel de un «primo» que por su habilidad comercial proporcione un contrapeso a su altruismo autodestructor. El hombre, para conservarse a sí mismo, tiene que hacer el mal en este mundo de-

fectuosamente organizado, y los dioses, que se erigen en jueces, ante esta visión sólo pueden refugiarse en hermosas frases inútiles. La misma consecuencia, aunque formulada con mayor patetismo e ironía, saca el repatriado después de la guerra Beckmann (W. Borchert, *Draussen vor der Tür*, drama, 1947) cuando al anciano y quejumbroso «Dios», que se lamenta de que nadie se preocupa ya de él ni nadie cree ya en él, le dice que está pasado de moda y ya no puede comprender las angustias del hombre moderno; sin embargo el destino de Dios es igual al del hombre, pues éste se halla ante la puerta y nadie le abre.

Al utilizar la visita divina a la tierra como pura ficción M. Mell (*Das Apostelspiel*, 1923) supo dar al efecto moral del motivo otro giro convirtiendo en examinados a los que antes eran examinadores. Los dos anarquistas repatriados de Rusia, que bajo los nombres de Pedro y Juan piden alojamiento nocturno en un solitario albergue de montaña, son considerados por una muchacha adolescente como los apóstoles que vuelven, y ella les agasaja y les hace preguntas. Entrando al principio en el juego con cínico regocijo, estos ateos con pretensiones de apóstoles se sienten al final tan rebatidos por la férrea fe de la muchacha que abandonan el refugio precipitadamente.

G. Paris, «L'Ange et l'ermite» (en Paris, *La Poésie du moyen âge*, 1), 1885; O. Rohde, *Die Erzählung vom Einsiedler und dem Engel in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, tesis, Rostock, 1894; M. Landau, «Die Erdenwanderungen der Himmlischen und die Wünsche der Menschen» (*Zs. f. Literaturgeschichte*, 14), 1901; T. M. Greene, *The Descent from Heaven: A Study in Epic Continuity*, New Haven, 1963.

Voto de castidad.—En una serie de religiones, no sólo de Occidente, eran y son usuales por parte de sacerdotes y laicos las promesas de castidad para el resto de la vida o por cierto tiempo. Esto está relacionado con el hecho de que en estas culturas el ámbito de lo sexual se concibe como una zona de influencia supeditada a determinados dioses o demonios y que incapacita para otras tareas a quienes están sometidos a ella. Por eso, quien se entrega a otra zona de influencia, como la caza o la guerra, tiene que renunciar a lo sexual, que le hace impuro frente a otras zonas de culto. Exponerse a la interferencia de zonas de soberanía divinas es peligroso; la continencia y castidad son, por el contrario, medios eficaces para adquirir fuerzas. En la religión mosaica era obligatoria para el sumo

sacerdote la continencia en días de festividad religiosa, y entre los griegos los devotos de Artemisa abjuraban de la diosa del amor. Viene apoyada, además, la exigencia de castidad y virginidad por la idea de la inferioridad del cuerpo frente al alma que se consagra a un servicio superior y de la existencia instintiva y natural frente a los fines espirituales. La castidad se coloca así junto a la continencia respecto de los placeres terrenales en general y junto a la pobreza voluntaria, que deben servir para superar el problema cuerpo-alma y las disonancias de la existencia. En la Iglesia cristiana y sobre la base de un ideal ascético así entendido hubo ya en los tres primeros siglos casos de soltería voluntaria; en el siglo IV varios concilios se ocuparon de la cuestión del celibato, que bajo pena de excomunión se hizo obligatorio en principio para el monacato en virtud de la regla benedictina del año 529 y después en 1074 Gregorio VII lo impuso a todos los consagrados con órdenes mayores. La Iglesia católica exige el celibato no sólo por conveniencia, o sea, para mantener al sacerdote libre de preocupaciones mundanas, intensificar su entrega al servicio y consolidar así el poder de la Iglesia, sino también por la idea de la virginidad de la Iglesia. La Iglesia virginal quiere un sacerdocio virginal y el sacerdote se ofrece en la misa como holocausto a Cristo virginal. Toda infracción contra el celibato es un robo hecho a Dios y, por tanto, pecado.

El voto de castidad como motivo literario tiene un carácter fuertemente dialéctico; en efecto, a quien lo hace, le pone en oposición no sólo con los demás hombres, sino también con un impulso fundamental de la naturaleza humana. El que practica la continencia renuncia no sólo a satisfacer el sexo, sino también a crear una familia y a la descendencia, que a menudo es una parte de la autorrealización humana. La lucha contra estos deseos reprimidos, que puede llegar hasta la autodestrucción, sugiere soluciones trágicas del motivo, pero el fracaso lastimoso antes de alcanzar el alto objetivo, sobre todo en el caso del voto hecho sólo para un tiempo determinado, así como el incumplimiento de la promesa y el refugiarse en el engaño y en la hipocresía hacen imaginables también los efectos cómicos.

La antigüedad expresó la superación de la continencia por el instinto con la gráfica imagen de que Afrodita se venga de los enemigos del amor y despreciadores de su culto. Hipólito, adorador de Artemisa (Eurípides, *Hipólito*, 428 a. de C.), es

precipitado a la desgracia por la diosa del amor, ya que su madrastra † Fedra se enamora de él y al verse rechazada por éste, le acusa de intento de violación. El casto pastor † Dafnis (Teócrito, *Idilios*, I, s. III a. de C.) sucumbe al amor de una joven para él inalcanzable, que le ha enviado la diosa ofendida, y se consume lentamente de pena. Camila, adiestrada en el manejo de las armas (Virgilio, *Eneida*, 30/19 a. de C.), adicta a Diana y desdenadora del matrimonio, no se ve castigada expresamente por Venus, pero paga su manera de ser distinta con la muerte en la batalla, muerte que la diosa de la caza hace vengar por una ninfa. La antigüedad también conoció ya el voto obligado de castidad que luego tuvo una gran importancia en las variantes cristianas del motivo. Museo (*Hero y Leandro*, poema del s. V/VI) señala como razón del amor secreto entre † Hero y Leandro, que termina con la muerte del amante nadador, el hecho de que los padres de Hero habían destinado a la sacerdotisa de Afrodita para la virginidad.

Los rasgos cómicos los desarrolla el motivo cuando el voto de castidad no está vinculado a la religión, sino que sirve a mujeres inteligentes para sus fines coactivos. Así el rechazo de los deberes conyugales por parte de Alcmena debido a la realización de una campaña de venganza (Pseudo-Hesiodo, *El escudo de Hércules*) pudo dar ocasión para el argumento —tan fecundo en la literatura universal— de † Anfitrión, y la adopción del motivo por Aristófanes (*Lisístrata*, 411 a. de C.), efectuada con una tendencia opuesta, pudo producir un argumento cómico igualmente fecundo, ya que las mujeres atenienses, bajo la dirección de † Lisístrata, renuncian a sus maridos hasta la conclusión exigida por ellas de la guerra, casi fracasan en un compromiso que se les hacía penoso, pero luego entablan negociaciones con los maridos que sufren la misma abstinencia y pueden terminar el boicot con éxito.

La primitiva Iglesia cristiana, pese a sus exigencias ascéticas incluso en el terreno sexual, aceptó el principio de que hay más alegría en el cielo por un pecador arrepentido que por noventa y nueve justos. A esta idea debe su origen el tipo del pecador elevado a santo, como se refleja por ejemplo en la *Legende von Genebaldus* (Hinkmar von Reims, s. IX); éste renuncia al matrimonio y alcanza un alto cargo como clérigo, pero no puede abandonar todavía a su mujer y en virtud de su confesión se recluye en su celda durante siete años hasta que un ángel le anuncia el perdón y es instalado de nuevo

en su ministerio. Aún más sutil se encuentra el motivo en la leyenda de la monja † Beatriz (Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, 1223), que se deja raptar, abandonada luego por su amante vive largos años como prostituta y, al volver arrepentida al convento, comprueba que su puesto había sido desempeñado mientras tanto por la Virgen María, que actuaba en apariencia de ella. La Edad Media conoce también un caso trágico de fracaso ante el celibato, que en forma de correspondencia apistolar entre † Abelardo y Eloísa ha adquirido el rango y la función de una obra literaria importante: Abelardo paga el rapto de su docta alumna con la pérdida de su virilidad y ambos expían su culpa mediante la renuncia en el resto de su vida.

En contraste con el tipo del santo pecador, en el que se revela la dialéctica inherente del voto de castidad, el tipo de cura lascivo, creado dentro de la sátira clerical de la Baja Edad Media, cubre esta problemática. Las figuras de clérigos, que en las numerosas variantes del motivo del → cornudo adoptan el papel del oponente, o sea, del amante adúltero, no sólo rebasan sin escrúpulos su voto, sino que casi siempre también salen gananciosos ventajosamente y sin discusión en la lucha por conseguir a la mujer. En *Fabliau du prêtre qui abe-vete* (s. XIII) de Garin, el cura-amante engaña al marido campesino con el cuento de que el agujero de la cerradura está embrujado y le hace presenciar a sus propios ojos el adulterio de la mujer; en el *Decamerone*, 3, 8 (1350/55) de Boccaccio, el clérigo hace que el marido «se muera» mediante un somnífero y expíe sus celos en el purgatorio, mientras él mantiene tiernas relaciones con la mujer de aquél; y en J. Ayer (*Die besessene Bäuerin mit ihrem Pfarrherrn buhlend*, hacia 1600) el aldeano es enviado, para que se cure su mujer, a una romería por 40 iglesias y mientras tanto el párroco y la mujer de aquél pueden estar juntos sin el menor estorbo. En la bufonada del estudiante vagabundo que se presenta como mago, narrada primeramente por el dominicano francés Johannes Junior (*Scala celi*, 1.ª mitad del s. XIV) y dramatizada después por H. Sachs y otros, el amante clérigo recibe, en cualquier caso, un castigo benigno al ser expulsado como «diablo disfrazado de monje».

Mientras que estas creaciones cómicas del motivo desarrollaron una moral propia prescindiendo de una problemática más profunda, un tipo de canción popular que aparece desde el siglo XIV, la llamada canción de monja, expresaba en la forma

de una poesía representada atribuida a una monja la aversión a la abstinencia monástica, el deseo claro de gozar del amor y las acusaciones contra los padres que la han obligado al voto (*Gott geb ihm ein verdorben Jahr*, 1359; *Wol uf, wir wellent jagen*, s. XV; *Ich sollt ein Nönnlein werden*, 1603; *All mein Flachs und all mein Werch*, hacia 1700). El género de canción, que permaneció vivo hasta el siglo XIX, se propagó en el siglo XVII a la lírica culta, en la que, enriquecido con rasgos tomados de la sátira protestante contra los sacerdotes y conventos, tomó un carácter sobre todo frívolo y ridiculizador del voto (G. Greflinger, *Die weltliche Nonne*, 1651; Ch. Hofmann von Hofmannswaldau, *Auf eine Nonne*, 1734; J. Ch. Günther, *Als sie ins Kloster ziehen wollte*, 1739). Las mencionadas farsas de cornudo sucumbieron, en la zona protestante, a un recrudescimiento satírico parecido. Estos ataques hicieron que el frente contrario confesional reflexionara sobre sus principios básicos como lo trató de hacer en Francia el obispo J.-P. Camus con admirable talento y comprensión de la problemática del clérigo que se ve entre el placer sensual y la paz del alma. En *Dorothée* (novela, 1621) describió las consecuencias de la entrada forzada de una muchacha en un convento, la cual logra por la vía judicial desligarse del voto, pero su promesa de matrimonio se declara igualmente nula; los amantes, para salvar su amor de un posible matrimonio forzoso, entran cada uno en una orden, donde Christoval llega a ser un modelo, una vez que ha podido volver a ver a Dorothée en su lecho de muerte y prestarle ayuda espiritual. Mientras que aquí, con la crítica a la violencia del padre, se recoge el tema de las canciones de monja y se anticipa el núcleo de la literatura conventual del siglo XVIII, las vidas de los protagonistas masculinos de otras tres novelas se disponen de un modo parecido a la de Christoval, en el sentido de que se les admite el derecho al amor, pero también se les muestra la posibilidad del dominio de sí mismo. Sin embargo cuando, como sucede en *Les Evénements singuliers* (1628), la infracción al voto de castidad va unida con el adulterio, ya que el sacerdote copiado tal vez de la figura de † Abelardo, mantiene relaciones amorosas con su alumna aun después del matrimonio de ésta, no queda más que el castigo mediante la atroz venganza que lleva a cabo el marido, humillado en su → honor conyugal, y que consiste en arrojar a una caverna el cadáver del adúltero junto con la mujer atada a él viva. En *L'Incontinence des yeux* (1643), por el

contrario, el sacerdote Guy puede rescatar con la muerte el verse libre de la pasión nunca confesada hacia su amada, que entretanto ha fallecido; él abre su tumba y oprime su rostro en el cuerpo descompuesto, rasgo en el que parece anticipada la *Morte amoureuse* de Gautier; y finalmente Philargyrippe (*Agathonphile ou les martyrs siciliens*, 1623) tras la súbita muerte de su novia y pese a los intentos de seducción de una mujer parecida a ella, se consagró al ministerio sacerdotal, y a pesar de la difamación y del castigo injusto de que es objeto por parte de la Iglesia, consigue permanecer fiel a su misión y coronarla con la muerte de los mártires, fortalecido con la esperanza de volver a ver en el Cielo a la que nunca pudo olvidar.

El motivo pudo tratarse más frívolamente cuando no se le sentía como actual y real, sino que se recurría a sugerencias aportadas por los mitos antiguos. Los tipos de virago de la epopeya renacentista, orientados por las clásicas figuras de → amazonas y sobre todo por la de Camila de Virgilio, son sin duda en su mayoría, como la Clorinda en *La Gerusalemme liberata* (1575) de Tasso, amantes a escondidas para las que no va en serio su androfobia, sin embargo pueden mostrarse también consecuentes con su abstinencia del amor convirtiéndose en guerreras intangibles como Marfisa en Boiardo (*Orlando innamorato*, 1483-95) y en Ariosto (*L'Orlando furioso*, 1516) así como Radigunda en E. Spenser (*The Faerie Queene*, 1589-96). Una línea parecida de unión puede trazarse desde los adoradores de Artemisa de la antigüedad hasta los castos pastores y ninfas de la literatura pastoril, adictos a la diosa de la caza y cuya primera representante aparece ya con la esquivadora Silvia en *Aminta* (1573) de Tasso, a la que luego siguen Silvio en *Il pastor fido* (1590) de Guarini, los pastores hostiles al amor y castigados por Amor en las pastorales *Corinne ou le silence* (1614) y *L'Amour victorieux et vengé* (1618) de A. Hardy, y finalmente † Talestris con el colorido del tipo de amazona en la ópera *Die lybische Talestris* (1696) de H. A. von Ziegler und Kliphausen; al final los castos protagonistas de los géneros pastoriles capitulan todos naturalmente al poder de Amor. A este grupo de variantes frívolas pertenece también la academia filosófica que fundan Fernando de Navarra y sus tres señores en *Love's Labour's Lost* (1589) de Shakespeare y cuyo artículo referente a la continencia es derogado rápidamente a la llegada de cuatro damas, mientras que las protagonistas amazónicas o esquivas del teatro espa-

ñol son rebasadas por la figura histórica de Cristina, reina de Suecia (Calderón, *Afectos de odio y amor*), en la que se discute seriamente el problema de una vida de mujer virilmente creadora y no afectada por el amor, aun cuando el endurecimiento afectivo de la soberana se resuelve luego por el amor constante de un enemigo político.

El siglo de la Ilustración, como consecuencia de sus tendencias anticlericales y objetivos intramundanos, se mostró insensible a los ideales ascéticos, y su literatura calificó a las personas que se sometían al celibato como estúpidas, hipócritas o en todo caso tipos bonachones que se resignan. El castigo por infracciones al mandamiento de la castidad fue tildado de brutal medida de poder y la cautividad en la cárcel del convento se utilizó repetidamente como rasgo efectista. Se denigraba sobre todo el voto obligado de personas jóvenes e inexpertas que al primer encuentro con el amor, lo incumplen e incurrir en sanción. La difusión del complejo motivico con este carácter partió al parecer de Francia, donde ya en 1739 se publicaron anónimas y acusadoras las *Intrigues monastiques ou l'amour encapuchonné*, colección de testimonios de la vida conventual en parte originales y en parte traducidos. En 1760 surgió la famosa novela de Diderot *La Religieuse*, cuyo efecto sin embargo sólo puede señalarse con la publicación de 1976; casi al mismo tiempo J. J. Rousseau, en relación con pensamientos sobre la educación religiosa de un joven (*Émile*, novela, 1762), fingía la confesión de vida de un vicario saboyano que por razones de sustento y por deseo de los padres se hizo sacerdote, infringe el mandamiento de castidad, es encarcelado, destituido y expulsado y desarrolla una especie de religión natural según la cual el hombre por voluntad de Dios depende de los sentidos. Junto a esta narración apareció el drama, pródigo en efectos, *Mélanie* (1770) de J.-F. de Laharpe, basado en acontecimientos históricos y que representa el conflicto de una muchacha que ha de renunciar a su amor y hacerse monja para engrosar la parte de la herencia del hermano, y se ahorca. La obra no se representó en la católica Francia, pero en Alemania tuvo un efecto revelador en la adaptación de F. W. Gotter (*Marianne*, 1776), a la que siguió una extensa literatura conventual que ejemplifica los problemas del voto de castidad generalmente en una mujer que toma el velo contra su voluntad. El desenlace más corriente lo constituyen el rapto o la huida del convento, que fracasan al instante (J. A. Leisewitz, *Julius von Tarent*, drama, 1776; J. M.

Miller, *Siegwart - Eine Klostergeschichte*, novela, 1776; P. A. Winkopp, *Seraphine, eine Klostergeschichte*, novela, 1783; Anónimo, *Zwei Opfer der Liebe oder Emilian und Cölestine*, 1784) o permiten sólo una felicidad pasajera (Ch. M. Wieland, *Clelia und Sinibald*, poema, 1784; J.-B. Louvet de Couvray, *Emile de Valmont*, novela, 1791; D. Diderot, *La Religieuse*, novela, 1796). Otras, condenadas forzosamente al convento, terminan en la demencia y en el suicidio (A. M. Sprickmann, *Das Strumpfband*, relato, 1776). En la popular forma de la canción de monja aparece con frecuencia el rasgo aplicado ya en épocas anteriores de que la monja, pese a todos los rezos y mortificaciones, no puede desechar de su alma la imagen del amado (J. M. Miller, *Nonnenlied*, 1773; J. Koller, *Die Nonne an Luna*, 1793; J. v. Alxinger, *Bittere Tränen, deren Quelle*, 1817). Al final del siglo surgieron colecciones narrativas enteras (A. M. Sprickmann, *Klostergeschichten*, 1776; J. F. E. Albrecht, *Skizzen aus dem Klosterleben*, 1786; M. Kraus, *Klostergeschichten für Jünglinge und Mädchen*, 1796), cuya intención era prevenir contra la vida monástica, y la confirmaron las biografías de exclaustros (F. X. Bronner, *Leben, von ihm selbst erzählt*, 1795-97; J. B. Schad, *Das paradies der Liebe*, 1804). La creación más significativa del motivo se presentó al público en 1796 con la novela de Diderot *La Religieuse*, cuya protagonista, como la de Laharpe, es obligada a entrar en el convento en interés de los hermanos; su resistencia da como resultado el encarcelamiento y luego el traslado a otro convento, en el cual los asedios de la superiora lesbiana se convierten en un tormento no menor que antes la enemistad de una fanática; por primera vez se trató aquí desde el punto de vista literario el homoerotismo como consecuencia del voto de castidad. La huida de la monja conduce luego a su ruina humana. A partir de Diderot el motivo penetró en la balada de Goethe *Die Braut von Korinth* (1798), con un ambiente completamente distinto y centrada en torno al motivo del — vampiro; como antecedentes del encuentro del novio con su novia difunta se descubre que los padres, a raíz de haberse hecho cristianos, anularon una promesa de matrimonio originariamente aprobada, consagran la hija al Cielo y pensaron satisfacer al joven con una segunda hija; la muchacha murió de pena en el convento y se acerca entonces como vampiro para recuperar la medida que le corresponde en el placer sensual. En contraste con estas trágicas consecuencias de la represión de la sensualidad, que reclama su de-

recho —y que también Wieland, aunque con un acento irónico que parodia el tono de leyenda, convirtió en tema de un relato en verso sobre el convento (*Clelia und Sinibald*, 1784)—, en el poema romántico *Oberon* del mismo autor se plantea la exigencia de la castidad no por parte de los superiores del convento, sino por una pareja de elfos, y asimismo los amantes Hüon y Rezia, son disculpados con tono comprensivo y risueño, por el incumplimiento de la promesa en base a la debilidad humana.

En la ya mencionada y famosa novela de J. M. Miller *Siegwart - Eine Klostergeschichte*, que imita a Werther, se hizo valer, mezclado con los rasgos esbozados del voto forzoso y de la huida del convento, un nuevo enfoque, romantizador y emotivo, de la vida monástica y del ascetismo y renuncia al mundo. El protagonista se ve, sin duda, separado de su amada por las habituales maniobras del padre, y el rapto de ésta del convento termina con su muerte (aparente), pero por delante va la profunda impresión positiva que Siegwart ha adquirido de la vida monástica, y a la supuesta muerte de Marianne sigue la decisión de Siegwart de entrar en un convento; también Sofía, que le ama sin ser correspondida, toma el velo y derrocha sus energías vitales en una devoción exagerada. Más tarde Siegwart, como confesor, vuelve a encontrar a la monja, dada por muerta, en el lecho de muerte, le administra los últimos óleos y deliberadamente muere de frío sobre la tumba de ella. El factor del abandono resignado del mundo, factor admitido aquí en la tradicional crítica a la vida célibe y que procede del entusiasmo por la soledad, por la Edad Media y por la Iglesia católica iniciado con el Sturm und Drang e intensificado en el Romanticismo y que concedió sobre todo a la forma de vida del — ermitaño, no tanto a la del clérigo, un interés romantizador, constituye un primer punto de apoyo a partir del cual se pudo corresponder a las pretensiones ascéticas del estado religioso y al voto de castidad y enfrentarse realmente con él.

Ya el desplazamiento, que se perfila a principios del siglo XIX, desde la monja que rompe su voto hacia el monje y sobre todo hacia el clérigo secular, convirtió el motivo sentimental en más intelectual. El voto de castidad de una mujer desempeña ahora en comparación con el siglo XVIII un papel escaso. H. v. Kleist (*Das Erdbeben in Chili*, novela corta, 1807) expuso, con marcada distancia, las consecuencias de la profanación del recinto monástico, sin embargo la descripción del ingreso for-

zoso en un convento, por el que también aquí se para a su hija del amado, y de la matanza con que la fanatizada muchedumbre castiga la ruptura del voto, indica que Kleist veía en la renuncia forzada una perversión. F. Romani/V. Bellini (*Norma*, ópera, 1831) y F. Grillparzer (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, drama, 1831) desactualizaron el problema trasladándolo a la época precristiana: la sacerdotisa druida expía con la muerte su matrimonio secreto del mismo modo que † Hero sus encuentros secretos con Leandro; Grillparzer transformó significativamente la motivación, dada por Museo, de la soltería por decisión de los padres en un voto impuesto con el sacerdocio y vigilado por los sacerdotes.

El tipo de clérigo dominante en el Romanticismo, sobre todo en el Romanticismo trivial, sigue siendo el intrigante representante de la Iglesia, ambicioso, hipócrita, preformado a través del siglo XVIII y que en la literatura de pasatiempo a menudo adopta la función del rival secreto del bien. Así en la novela *Lauretta Pisana* (1789) de J. F. E. Albrecht, obra de gran éxito todavía dentro de la Ilustración, el monje Tinto proporciona una muchacha inocente a su obispo conocido como mujeriego con la intención de llevarla por el mal camino y finalmente conquistarla él mismo, y en la influyente novela *The Monk* (1796), de M. G. Lewis, el abad Ambrosio, que vive originariamente como asceta y santo, se convierte por la seducción de un demonio femenino en — aliado del diablo y en violador y asesino de su hermana desconocida, a cuya fastidiosa madre ha matado ya antes; su diabólico socio le salva del tribunal de la Inquisición, pero le entrega, privado de la salvación de su alma, a una muerte espantosa. Lewis quiso demostrar que precisamente la continencia le hace a uno frágil a la tentación, y E. T. A. Hoffmann (*Die Elixiere des Teufels*, novela, 1815-16) tomó de él no sólo el motivo del — aliado del diablo y del — incesto, sino también el del abnegado convencido y originariamente puro, al que sólo le hace caer el elixir de una pasión sensual, pero en contraste con Ambrosio encuentra finalmente la redención en la muerte, pese a sus numerosos delitos. La perversión por el celibato y la actividad mental subjetiva la ha representado de la manera más intuitiva V. Hugo (*Notre-Dame de Paris*, novela, 1833) en el docto y ambicioso archidiácono Frollo, cuyo amor no correspondido a una bailarina le induce a proceder coactiva y violentamente contra ella haciéndola finalmente quemar por bru-

ja. La demonización romántica de la corrupción del sacerdote se encuentra también en el temprano drama de P. Mérimée (*La Femme est un diable* (1825), cuando el cura, que quiere huir con una mujer acusada de hechicera y romper el voto por causa de ella, se aturde hasta tal punto que mata a un compañero sacerdote que le sorprende, mientras que H. de Balzac (*Le Vicaire des Ardennes*, novela, 1822), pese al motivo del — incesto también utilizado por él, deja en el marco de lo realista la perversión por el voto de castidad cuando su obispo, debido a la apariencia de castidad, pone al hijo en manos ajenas y hace que el ignorante de su — origen rompa también el voto de castidad; de modo parecido en G. Sand (*Lélia*, novela, 1833) el amor insatisfecho y en vano combatido se interpone entre Dios y su sacerdote quitándole a éste la fuerza para ejercer venturosamente su ministerio. Como una clara farsa se presenta finalmente el voto de castidad en las dos figuras principales de Stendhal, de las cuales el advenedizo Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*, novela, 1830) elige el estado eclesiástico por ambición y ansia de poder, y el aventurero Fabrizio del Dongo (*La Chartreuse de Parme*, novela, 1839) entra en él por el favor de su origen, pero ambos apuran sin escrúpulos su supuesto derecho al deleite sensual, como corresponde a la fe del autor en una humanidad determinada por la aspiración individualista a la felicidad.

Junto a las figuras corrompidas por las exigencias ascéticas, aparecieron, con el liberalismo de mediados del siglo XIX que se enfrenta críticamente a la Iglesia, las figuras que se encaran sinceramente con las exigencias pero fracasan. El monje Ekkehard (J. J. v. Scheffel, *Ekkehard*, novela, 1855) causa la desgracia de sí mismo y de su alumna duquesa por la represión de su amor, así como el abate Fervet (G. Sand, *Mlle. La Quintinie*, novela, 1863) se hace desgraciado a sí mismo y a su dirigida espiritual, a la que por una defectuosa estimación de la propia pasión la induce a un matrimonio desesperado. Aunque ambos encuentran en la soledad eremítica el camino de la austeridad de la fe, esta paz del alma se parece un poco sin embargo, a la felicidad aparente levantada sobre la tumba del amor, felicidad que el abate Aubain (P. Mérimée, *Abbé Aubain*, novela corta, 1846) cree encontrar en una vida placentera. Sirviendo a la misma tendencia B. Auerbach (*Ivo der Hagerle*, en *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, I 1843) salva a tiempo a su protagonista de las perversiones que provoca el voto de castidad entre los

estudiantes de un internado, haciéndole volver a su estado de campesino, así como J. Valera y Alcalá Galiano (*Pepita Jiménez*, novela, 1874) confía a una mujer seductora la misión de rescatar de un falso ascetismo a un seminarista casándose con él. La aportación más importante de Alemania en esta época es la novela de K. Gutzkow, miembro de la orden de Jóvenes Alemanes, *Der Zauberer von Rom* (1859-61) con la figura ideal del sacerdote Bonaventura, que se resiste no sólo al asedio de la intrigante Lucinda, sino también al amor profundo que siente por la condesa Paula, sin embargo se siente interiormente tan insatisfecho que al ser elegido Papa convoca inmediatamente un concilio reformador que también debe cambiar el orden matrimonial de los sacerdotes. El tema de la frustración, que en la novela corta de G. de Maupassant *Le Baptême* (1885) viene indicado por las lágrimas que el joven sacerdote derrama ante la cuna de su sobrino recién nacido, adopta en la obra de P. Rosegger un carácter auténticamente predominante, bien sea que encuentre su solución en la renuncia a una carrera brillante retirándose a un hospicio alejado del mundo (*Johannes der Liebling*, relato, 1882) o bien en la estéril disolución del estado eclesiástico, causante incluso de la muerte de su madre, y suicidio final (*Der Dorfkaplan*, relato, 1883). En la época naturalista se intensificó, llegando a veces hasta la agresividad, la crítica al voto de castidad denotativo del estado sacerdotal, por ejemplo en la novela del portugués Eça de Queiroz *O crime do Padre Amaro* (1876), cuyo sacerdote vuelve a justificarse a sí mismo tras su pecado, la muerte de la amada y la separación del hijo, o en L. Anzangengruber, cuyos clérigos se despedazan casi ante la prohibición de matrimonio (*Der Pfarrer von Kirchfeld*, drama, 1870), se hunden moralmente por la negación del deseo (*Das Sündkind*, novela, 1878) o por su mala conciencia se vuelven fanáticos («*Der Einsam*», relato, 1881); sin embargo C. F. Meyer (*Die Hochzeit des Mönchs*, novela corta, 1883-84), distanciando temporalmente el argumento, dio al motivo una orientación opuesta, ya que mostró las consecuencias de una ruptura del voto obligada por razones políticofamiliares y por la que Astorre, apartado del mundo, se ve expuesto y sucumbe al asalto de la pasión.

Junto a estos personajes que fracasan ante el voto de castidad, se presenta la serie de quienes, pese a las tentaciones, defienden su ministerio y las exigencias del voto o vuelven a él. Este triunfo, que

caracteriza también al Bonaventura de Gutzkow, tiene sus raíces en la simpatía romántica por la espiritualización humana vista en el sacerdote. Juana de Arco (Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, drama, 1801), aunque pertenece a la tradición del tipo de — amazona y virago, comporta también rasgos sacerdotales, ya que la renuncia al amor impuesta a ella corresponde a una misión divina, que ella no cumple, sino que se siente impresionada por el encanto del general inglés Lionel y abandona su misión; sin embargo, es capaz de restablecer por la penitencia su integridad, renunciar a su amor y sacrificarse en el sentido de su misión. También el joven sacerdote de la novela de S. Cottin, *Malvina* (1800), destinado por casualidad a bendecir la boda secreta de la mujer deseada por él, y la protagonista de la novela Mme. de Staël, *Delphine* (1802), aunque tomó el velo sin convicción y quedó libre para ella el camino hacia el hombre amado, sacrifican su amor a su voto, en virtud de una idea superior, mientras que la monja seducida Rosatristis, en los *Romanzen vom Rosenkranz* (aparecidos en 1804-12) de C. Brentano, vuelve sin duda arrepentida, pero tiene que confiar la expiación a sus hijas, que renunciando a la felicidad del amor saldan la culpa de los padres. Reiteradamente aparece el rasgo de que la semilla de la tentación cae en el momento de la ordenación o de la primera misa, llega luego la hora del arrepentimiento junto al lecho de muerte de la amada, en el que el religioso administra el sacramento de los últimos óleos (Ch. A. Sainte-Beuve, *Volupté*, novela, 1834; A.-M.-L. de Lamartine, *Jocelyn*, relato en verso, 1836; Th. Gautier, *La Morte amoureuse*, novela corta, 1836). De una manera completamente romántica todavía Lamartine hace que el amor ilícito del que se ha hecho sacerdote por una situación forzosa se transforme en amor a todos; en cambio el sacerdote de Gautier tiene que ser liberado de su pacto de amor con un — vampiro mediante la terapia de choque de un colega, que desentierra ante él el cadáver de la mujer ya en descomposición. Con una escena semejante termina la novela de J.-A. Barbey d'Aureville *Un Prêtre marié* (1865), pero aquí el sacerdote, renegado de Dios en diabólica ambición, arrebatado por sí mismo a la tierra a la amada hija, que ha muerto desengañada por su conversión sólo fingida, y se arroja al agua con el cadáver. Románticamente demonizada aparece también, en la novela de Ch. Reade *The Cloister and the Hearth* (1861) la salida del dibujante Gérard del cargo a él impuesto, cuya fuerza

vinculante reconoce él más tarde y al que luego permanece fiel, pese a la proximidad atrayente de la mujer a él un día confiada y del hijo. Con acento melancólicamente resignado los austriacos F. v. Saar (*Innozens*, novela corta, 1865) y P. Rosegger (*Maria im Elend*, relato, 1882) modifican el tema de la renuncia en sacerdotes que se dan cuenta de su alta misión y su pasión se transforma en amor tutelar y misionero.

El motivo del celibato con función crítica procedente de la Ilustración parecía gastado y retrocedió cuando el enfrentamiento con la Iglesia católica se efectuaba ya no tanto desde el punto de vista humanitario y moral cuanto desde el de las ciencias naturales (A. Palacio Valdés, *La fe*, novela, 1892). Siendo el voto de castidad aún literariamente virulento en el marco de esta crítica, se le considera como causa de sacrificios inútiles, como ocurre en el caso de la muchacha Alissa, que quiere entrar en el Paraíso por la puerta estrecha de la pureza (A. Gide, *La Porte étroite*, novela, 1909), o se le considera como ocasión para pervertir el amor en una coacción afectiva (R. Voss, *Zwei Menschen*, novela, 1911). Es considerado como un ideal antinatural que puede superarse mediante una vida sensual sana y «pagana» (G. Hauptmann, *Der Ketzer von Soana*, novela corta, 1918; G. Goetz, *Der Lügner und die Nonne*, comedia, 1928; Th. Monnier, *Ingrattière*, novela, 1950; J. Audiberti, *La Fourmi dans le corps*, drama, 1961), pero también puede costar la vida a los que se abandonan súbitamente a la pasión (J. Ponten, *Die Insel*, novela corta, 1918). Dentro todavía del espíritu del siglo XVIII se mueven una serie de obras de literatura vulgar que a finales del siglo XIX ofrecen el motivo tradicional una vez más adobado con ingredientes de fácil éxito (W. v. Hillern, *Und sie kommt doch!*, relato, 1879; E. v. Salburg, *Das Priesterstrafhaus*, novela, 1903; H. Kirchsteiger, *Das Beichtesiegel*, novela, 1905; B. Veredicus, *Hinter geweihten Mauern*, novela, 1905; H. A. Rewels, *Der Mönch von Almissa*, novela, 1905).

El concepto de la grandeza sacerdotal, que partiendo del Romanticismo pervive en las corrientes antirrealista del siglo XIX con una base en principio esencialmente estética, recibió a finales del siglo XIX a través del *Renouveau catholique* un fortalecimiento consolidado en la fe. En contraste con la exposición tradicional que del conflicto del celibato hace R. Greinz (*Allerseelen*, novela, 1910) y que creyó aumentarlo al asociarlo con adulterio e — incesto, y en contraste con el enfoque más hu-

manitario de H. H. Ehrler (*Die Reise ins Pfarrhaus*, novela, 1913), que resolvió los conflictos eróticos de sus sacerdotes mediante valores suplementarios como naturaleza y arte, así como una convivencia al final del verano con la mujer amada, el religioso moralista P. Bourget (*Le Démon de midi*, novela, 1914) negó la conciabilidad de sensualidad y sacerdocio. Para él y sus correligionarios, que a menudo se relacionan con Barbey D'Aurevilly, la lucha con la pasión se convierte en lucha con el demonio, lucha que en la novela de G. Deledda *La madre* (1920) lleva a cabo la madre por el hijo pecador, quien impresionado por sus reproches se decide a la renuncia, mientras que para el joven Faverau (F. Mauriac, *La Chair et le sang*, novela, 1920) la hora de la crisis llega sólo cuando él ya ha renunciado, pero tiene que probar que la mujer de su corazón no se siente repelida, como él esperaba, por las experiencias sexuales del matrimonio y se refugia en su amistad: el saber que un suicidio le privaría de la bienaventuranza eterna le hace volver a la afirmación de su vocación. El voto de castidad constituye en cierto modo la articulación en la que se juntan la misión dividida del sacerdote y su participación en el pecado humano, un pecado que no puede llegar a emponzoñar la zona más profunda del alma, bien sea cuando en el chileno E. Barrios (*El hermano asno*, novela, 1920) el viejo hermano Rufino, para no caer en el pecado de soberbia debido a su fama de santo, carga con el delito de violar a una visitante del joven hermano Lázaro, confuso de amor, y soporta también el castigo correspondiente, o cuando en el argentino M. Gálvez (*Miércoles Santo*, novela, 1930) el sacerdote sabe dentro del confesionario, por la muchacha cuyo abrazo él rechazó un día con toda firmeza, que se ha hecho ramera por causa de este desengaño, domina con sus últimas fuerzas en la oración la tentación de darse a conocer y paga esta victoria sobre Satán con la muerte, o cuando en G. Greene (*The Power and the Glory*, novela, 1940) un sacerdote desamparado espiritualmente en la guerra civil mejicana y caído en pecado, a quien sin embargo la responsabilidad de su misión le ata a su puesto perdido, encuentra la muerte en el ejercicio de su ministerio. Un sacerdote desquiciado por la pasión amorosa (J. Weingartner, *Castelmorto*, novela corta, 1946) y un seminarista que aspira a la secularización (R. Peyréfite, *Les Clés de Saint-Pierre*, novela, 1955) llegan a comprender la indisolubilidad de su compromiso ante el lecho de muerte de la amada a

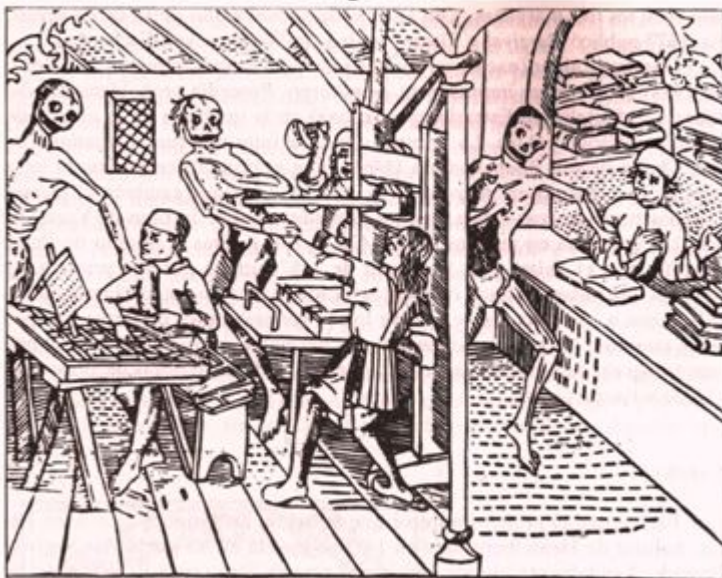
través de la confesión oída a éste o por la conmoción por la muerte de un clérigo ejemplar. Una nueva variación del motivo aparece en la novela *Turris eburnea* (1948), del español R. L. Fonseca, con la pérdida forzosa de la castidad y sus consecuencias. Dos de las quince monjas, que regresan de China violadas, sufren las consecuencias para toda la vida: una se hace ramera porque le faltaba lo equivalente a la pureza perdida, la maternidad, y la otra, que tiene la suerte de ser madre, se ve obligada a renunciar, en interés de la orden y del hijo, al reconocimiento de su maternidad y sólo en el lecho de muerte puede oír llamarse madre.

En la novela *Sibyllan* (1956) el sueco P. Lagerkvist redujo de nuevo el motivo a una forma básica libre de problemas confesionales actuales: la elegida para pitonisa del oráculo olímpico se convierte en una proscrita al haber infringido ésta el voto de

castidad, pero ella sospecha que el padre del niño no es el hombre amado, sino el dios inquietante y enigmático, y acepta su destino.

A. Debré, *Die Darstellung des Weltgeistlichen bei den französischen Romantikern*, tesis, Heidelberg, 1912; M. Twrdy, *Die Nonnenlieder in der deutschen Literatur*, tesis, Viena, 1914; E. Graf, *Die Pfarrergestalt in der dt. Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, 1922; H. Strauss, *Der Klosterroman von Millers «Siegwart» bis zu seiner künstlerischen Höhe bei E. T. A. Hoffmann*, tesis, Munich, 1922; O. Rietschel, *Der Mönch in der Dichtung des 18. Jahrhunderts*, tesis, Leipzig, 1934; P. Sage, *Le «Bon prêtre» dans la littérature française d'Amadis de Gaule au Génie du Christianisme*, Ginebra y Lille, 1951; I. Fürst, *Die Gestalt des Katholischen Priesters in der dt. Literatur vom Realismus bis zur Gegenwart*, tesis, Viena, 1954; E. Trautner, *Das Bild des Priesters in der französischen Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts*, tesis, Munich, 1955; J. Terlingen, «La novela del sacerdote en las literaturas hispanas» (*Clavileño*, 7), Madrid, 1956.

EX LIBRIS



ARMAUIRUMQUE